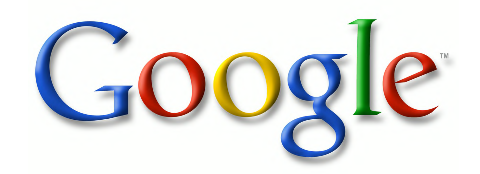
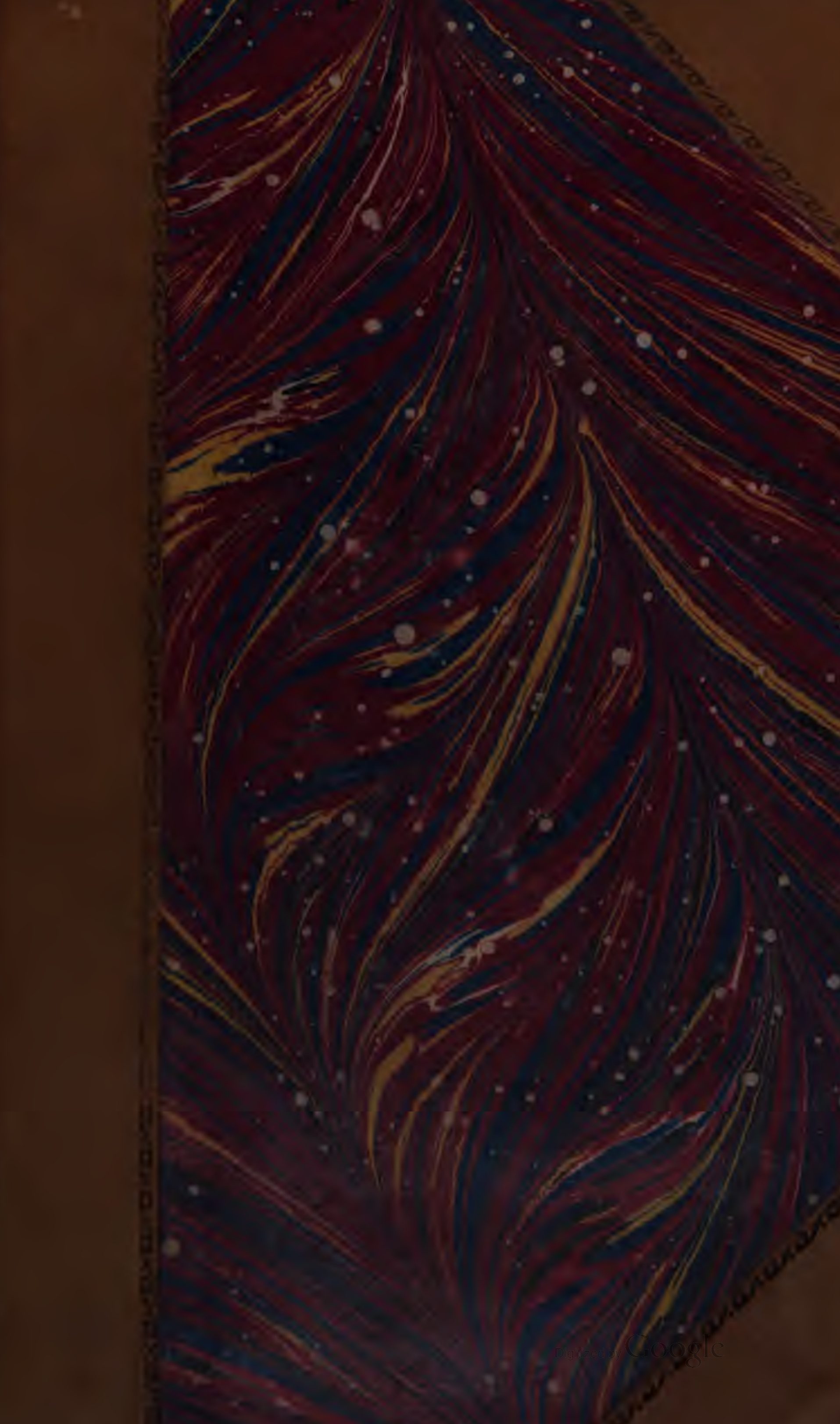





DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.

HAMLET

LE DANOIS

HAMLET

LE DANOIS

PAR

ALEXANDRE BÜCHNER

Professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Caen



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE & Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1878



A la mémoire impérissable

DU MEILLEUR DE MES AMIS

LÉON DUMONT

LE PHILOSOPHE

(1837-1877)

AVANT-PROPOS.

Dans un conte oriental, resté inédit, on raconte qu'un jeune roi, à son avènement au trône, fut salué par les vers les plus élogieux des poètes de la cour. A les entendre, le meilleur de tous les princes possibles venait d'être couronné, et un âge d'or allait luire sur le pays. Dès que les fêtes du couronnement furent terminées, le roi fit appeler les poètes devant lui. Ils rimèrent à la hâte de nouveaux chants aussi emphatiques que les premiers, et accoururent pour recevoir les récompenses sur lesquelles ils comptaient. Le roi, contre leur attente, les reçut d'un air fort sérieux. Croyez-

vous réellement, leur dit-il, que je pourrai tenir à mon peuple les promesses que vous venez de lui prodiguer en mon nom ? Ne répondez pas ; je vais le faire pour vous. En parlant comme vous l'avez fait, ou bien vous étiez sincères, et alors vous êtes des fous qui s'imaginent que l'impossible est subitement devenu possible ; ou bien vous n'en croyez rien vous-mêmes, et alors vous êtes des écrivains dangereux et de véritables factieux. Quand le peuple verra que vos folles promesses ne se réalisent pas, il m'en rendra responsable ; il se révoltera, et, plein du ressentiment qui naît de chaque déception, il méprisera ma personne et méconnaîtra l'autorité des lois. C'est donc vous qui détruisez les bases de mon trône, tout en le parant des plus belles guirlandes. Allez, et ne recommencez pas !

Si Shakspeare, le roi de l'art dramatique, venait à remonter sur son trône, ne serait-il pas tenté de parler, comme nous venons de le faire, aux flatteurs maladroits qui s'efforcent depuis bientôt cent ans d'embarrasser son œuvre des replis lourds et épais de leurs

commentaires plats ou subtils ? Ne font-ils pas eux aussi, en son nom, comme les mauvais poëtes dont nous venons de parler, des promesses qu'aucun poëte du monde, si grand qu'il soit, ne peut jamais tenir ? Ne provoquent-ils pas, en agissant ainsi, la critique des esprits impartiaux qui ne retrouvent pas, dans son œuvre, toutes les qualités imaginaires qu'on lui a prodiguées ? De même que le jeune roi oriental de notre conte, Shakspeare, s'il revenait au monde aujourd'hui, serait le premier à sortir des épais nuages d'encens qui le cachent de plus en plus à notre vue ; à écarter les rideaux qui couvrent son sanctuaire et à protester, au nom de son grand bon sens qui égalait son génie, contre les mille et une intentions philosophiques, historiques, morales et artistiques qui lui ont été imposées malgré lui.

Ce n'est pas, en effet, rendre un service à la mémoire du grand poëte anglais que de lui faire une taille surnaturelle ; cette manière d'agir compromet son vrai mérite, falsifie la nature de son œuvre, fait douter de ses titres

à la gloire universelle et finit par provoquer une réaction qui pourrait bien, de son côté, dépasser le but qu'elle se propose. Si donc, en examinant dans l'étude qui suit, un des principaux personnages du théâtre de Shakspeare, nous écartons, dès le principe, le préjugé de la perfection absolue et de l'infaillibilité dramatique du poète, afin de laisser à la critique la place à laquelle elle a droit à côté de l'admiration ; ce n'est pas pour rabaisser le mérite réel du poète : c'est pour le réduire à de justes proportions, en lui donnant la solidité qui résulte de la mesure. Ce qui est évident est toujours limité : limitons la gloire de l'auteur de Hamlet pour la rendre d'autant plus intense.

A. B.

LES
SOURCES DU MYTHE

Le mythe de Hamlet appartient aux plus anciennes traditions du Nord scandinave ; néanmoins, il semble reposer sur une base historique. Le chroniqueur danois, Saxo Grammaticus, qui en parle avec beaucoup de détail, raconte que Hamlet, vice-roi de Jutland, ravagea l'Angleterre à une époque où il n'y avait dans ce pays qu'un seul roi, qui fut tué par les envahisseurs. Ce fait est donc postérieur à la période de l'Heptarchie saxonne, qui prit fin en 827. D'un autre côté, les invasions danoises en Angleterre, qui avaient commencé vers 787, furent arrêtées pour longtemps par Alfred le Grand, à partir de l'année 871. Ainsi, l'invasion de Hamlet ne peut être placée qu'entre les deux dates de 827 et de 871. Il est vrai qu'il y a eu des envahisseurs danois postérieurs au règne d'Alfred le Grand; mais ces derniers sont parfaitement connus à l'histoire, et Hamlet ne figure pas parmi eux. On pourrait objecter à ce raisonnement, qu'au milieu du IXe siècle, l'Angleterre avait depuis longtemps embrassé la religion chrétienne, ce que Saxo semble ignorer;

mais il n'en dit pas le contraire non plus, de sorte que cet argument ne suffit pas pour rendre incertaine la date mentionnée. De plus, les événements rapportés par le chroniqueur danois portent tout à fait le cachet de l'époque qui vit commencer les grandes courses maritimes des *vikings* ou rois de mer et pirates scandinaves; enfin, bientôt après Hamlet, Saxo fait paraître Sveno, Canut et ses fils, c'est-à-dire les seuls rois danois qui se rendent maîtres de l'Angleterre, entre Alfred le Grand et Guillaume le Conquérant. Les exploits de Hamlet n'ont donc pu avoir lieu qu'au milieu du IXe siècle de notre ère.

Peut-être serait-on tenté de ramener Hamlet au-delà de l'ère chrétienne et de l'arrivée des Romains dans la Grande-Bretagne. Il figurerait alors à côté des rois fabuleux, descendants d'Énée par le Brut, comme Lear et Gorboduc, et son nom devrait se trouver chez Geoffroy de Monmouth, chez maître Wace, le Clerc de Caen, et chez les autres chroniqueurs ou poètes qui ont recueilli les mythes celtiques. Mais Hamlet leur est inconnu. Saxo, au contraire, le place dans la série des rois *Lethréens*, descendants de Skiold, fils d'Odin, qui est censé arriver dans le Nord scandinave peu de temps avant ou après la naissance du Christ.

Dans une monographie fort estimable sur le Hamlet de Shakspeare, un littérateur anglais, M. Frank A. Marshall (*A Study of Hamlet.* London, 1875) examinant la date de l'action primitive du drame, arrive à une conclusion qui ne s'écarte que peu de la nôtre. « Shakespeare, dit-il (p. 190), ne fournit

aucune indication précise sur le genre de gouvernement qui a pu exister en Angleterre au moment de l'action de sa pièce. Il y a seulement deux passages (IV, 3, et V, 2) qui présentent l'Angleterre comme une monarchie payant tribut au Danemark. La première invasion des Danois eut lieu en 783, la dernière en 1074; le premier roi historique du Danemark fut Sigurd Snogoje, dont le règne dura de 794 à 803; son successeur immédiat fut Ragnor Lodbrog, qui paraît avoir été tué pendant une invasion qu'il tenta en Angleterre en 794. L'époque de l'existence de Hamlet chez Saxo Grammaticus est placée à peu près au second siècle avant notre ère ; mais la chronologie de Saxo est dépourvue de toute valeur. Comme les noms de tous les rois danois, postérieurs à 794, sont conservés, Hamlet, si jamais il a existé, a dû exister avant eux; or, l'Angleterre n'ayant pu payer de tribut au Danemark avant 783, les allusions mentionnées de la pièce ne laissent pour Hamlet qu'un espace de temps fort restreint. Le fait est qu'il est absolument impossible d'assigner une date fixe à l'action; c'est pourquoi tous les essais plus ou moins ingénieux qu'on a faits de temps en temps pour donner au costume une certaine précision historique n'ont abouti à rien; on pourrait à volonté prendre n'importe quel moment pendant le IXe ou le Xe siècle; mais même alors le caractère principal et beaucoup de détails secondaires nous frapperaient comme autant d'anachronismes. »

Ici on peut aller plus loin que M. Marshall et affirmer franchement que la couleur locale de la pièce de Shakspeare est celle de son temps. Les fêtes

somptueuses du roi Claudius, qui s'est entouré d'une garde suisse ; le canon qu'on tire pendant qu'il porte ses toasts arrosés de vin du Rhin ; le séjour de Hamlet à l'université de Wittenberg, et le voyage de Laërtes à Paris, où la jeunesse apprend la courtoisie, les belles manières et les meilleures façons de parler, sont des faits qui nous transportent franchement dans le milieu du XVI[e] siècle. Les Danois de Shakspeare ne sont plus les féroces *vikings*, adorateurs d'Odin et de Thor, qui menacèrent les successeurs de Charlemagne ; ils sont les contemporains de Henri VIII ou de la reine Élisabeth. Depuis longtemps, ils sont devenus de fort bons chrétiens, ayant des notions très-exactes sur les désagréments que peut offrir le séjour au purgatoire (1); de plus, ils aiment les belles fêtes, les banquets, et surtout les représentations dramatiques et ils parlent de Niobé, d'Hécube et de Didon, d'Hercule, d'Énée et de Roscius (2), comme de vieilles connaissances. Ces indications sont confirmées par les notions topographiques de Shakspeare autant qu'elles méritent ce nom, puisqu'il a l'air de se figurer le Danemark, la Norvége et la Pologne, comme une seule et vaste étendue de terrain, sur

(1) I am thy father's spirit,
Doomed for a certain time to walk the night.
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes, done in my days of nature
Are burnt and purg'd away. But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold, whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, etc., I, 5.

(2) I, 2; II, 2.

lequel le vaillant Fortinbras manœuvre, dans des marches et des contre-marches irrésistibles, qui le font arriver à point toutes les fois que l'économie de la pièce réclame sa présence. La mer limite ces contrées quelque part: il faut bien que Hamlet puisse s'embarquer pour se rendre en Angleterre, qui est une île. Mais on doit se demander pourquoi le poëte a quitté le Jutland, qui est le vrai berceau du mythe, pour transporter le lieu de l'action à Elseneure, dans l'île de Seeland. C'est que le célèbre château d'Elseneure, destiné à dominer l'entrée du Sund, fut édifié à partir de 1577. Cette célèbre citadelle, qui défend les Dardanelles des mers septentrionales, est la première chose qui frappe la vue du navigateur arrivant du côté du Cattégat; elle dut donc être connue aux marins anglais et par conséquent au public de Londres et aux poëtes dramatiques du temps. Il est vrai que ni les terrasses de ce château ni ses environs ne surplombent sur l'onde d'une manière effrayante (1); mais c'est là un détail de peu d'importance, qui ne porte aucun préjudice au choix de la localité d'Elseneure. Peut-être eût-il été plus naturel encore de placer l'action du drame à Copenhague, car cette ville, résidence des rois danois depuis 1443, offrait, mieux que le bourg d'Elseneure, les éléments de l'émeute que Laërtes soulève au quatrième acte; mais Shakspeare n'avait pas coutume d'y regarder de bien près en matière pareille, et nous n'avons insisté sur ces détails que pour prouver que le poëte n'a voulu remonter ni au IXe siècle, ni au-

(1) What if it tempt you toward the flood, mylord,
Or to the dreadful summit of the cliff.
That beetles o'er his base into the sea? I, 4.

delà, mais qu'il a donné à ses personnages la teinte franche de l'époque dans laquelle il vivait lui-même.

Voici encore quelques autres appréciations critiques des conditions chronologiques qui semblent favoriser l'opinion émise plus haut :

« Karl Silberschlag (*Annuaire de la Société allemande de Shakespeare*, III, 167), dit M. Karl Elze, professeur à l'Université de Halle (1), a insisté sur les incidents politiques (contemporains) qui ont pu appeler (par leur analogie) l'attention de Shakespeare sur l'histoire de Hamlet. Il y a d'abord l'histoire de Marie Stuart, l'assassinat de son mari, Lord Darnley, et son mariage contracté peu de temps après (1567) avec le meurtrier, comte Bothwell. Une tradition populaire veut qu'un semblable drame de famille eut lieu, neuf ans plus tard, parmi les Essex. Le comte Essex était subitement mort à Dublin, empoisonné, comme on disait; après peu de jours, sa veuve épousa le comte Leicester, avec lequel elle avait, auparavant, entretenu des relations équivoques. Évidemment le fils de la victime, le jeune comte Essex (célèbre pour ses relations avec *Old Bess* et sa mort tragique) était présent à l'esprit du poète, au moment de la création de son Hamlet : c'était un homme plein d'indécision ; ses lettres contiennent des passages qui se rapprochent, d'une manière frappante, des réflexions subtiles de Hamlet. Il lui ressemble aussi par sa position sociale ; pour ses contemporains, il était en effet « le miroir des bonnes mœurs,

(1) *Shakespeare's dramatische Werke*, t. VI. Berlin, 1869, p. 8 de l'introduction à Hamlet.

le modèle des belles manières, l'objectif des observateurs » (1), et en vertu de sa descendance, quelques-uns lui reconnurent même un droit à la succession royale. Les rapports entre lui et son beau-père Leicester, qui le tenait éloigné à dessein, de même que son amitié pour le comte Southampton (l'ami et le protecteur de notre poète), rappellent vivement la position de Hamlet, d'un côté vis-à-vis de Claudius, de l'autre, de Horatio. »

D'un autre côté, le Shakspearologue le plus célèbre de l'Allemagne, G. Gervinus (2), développe longuement la ressemblance existant entre le Danemark de Claudius et l'Angleterre telle qu'elle fut au commencement du XVIIe siècle. Dans les deux pays règnent des conditions politiques et sociales qui sont propres à inspirer la tristesse, le découragement et ce pessimisme latent, ennemi de toute action, qui conduit Hamlet au marasme. Selon le critique allemand, Hamlet parlant de la « pourriture du Danemark, de l'oubli de toute loyauté, du dégoût inspiré par le règne de l'incapacité et de la crapule » (3), ne serait autre que Shakspeare lui-même, décrivant la fin du règne d'Élisabeth et le commencement de celui de Jacques Ier.

Ces citations nous semblent prouver suffisamment

(1) *Ophelia* : O. what a noble mind is here o'erthrown !
The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword,
Th'expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th'observed of all observers, quite, quite, down. III, 1.

(2) *Shakespeare*, 3e édition. Leipzig, 1862, 2 vol., II, p. 95, et suiv.

(3) I, 1, 2, etc.

que les critiques sont d'accord entre eux sur le milieu historique dans lequel le Hamlet de la pièce de Shakspeare a dû vivre; tout y porte le cachet des mœurs du XVI[e] siècle : Claudius, Hamlet, Horatio, Palonius, Laërtes, sont, pour Shakspeare, des personnages de son propre temps.

Je reviens donc aux sources du mythe et au premier auteur qui le mentionne.

Voici ce qu'on sait de la personne de Saxo Grammaticus. De son nom de famille il s'appelait probablement *Lange* (Lelong); il naquit vers 1150 dans l'île de Seeland. Le surnom honorifique *Grammaticus*, le savant ou l'érudit, ne lui fut attaché que plus tard. Il eut pour protecteur l'archevêque de Lund, Absalon, que le poète suédois E. Tegner fait paraître avec tant d'éclat dans son poëme *Gerda*. Absalon, qui était l'ami intime et le ministre du roi Waldemar I[er], confia à Saxo plusieurs missions diplomatiques; entre autres, il l'envoya à Paris en 1161. Mort en 1204, Saxo fut enterré à côté des rois du pays, dans l'antique et célèbre cathédrale de Roeskilde. Les érudits du Nord scandinave l'ont surnommé le Tite-Live danois, et ce n'est pas sans raison. Évidemment, Saxo a pris l'historien romain pour modèle. Comme lui, il arrête volontiers la marche de son récit pour insister sur les détails d'un épisode important ou intéressant. Comme lui, il est l'ami des belles sentences, des maximes utiles et de toutes les figures de rhétorique, notamment de l'antithèse. Comme lui, enfin, il a dû composer son ouvrage ayant à sa disposition de nombreuses sources de nature plus ou moins mythiques, auxquelles il a

puisé, en ne se laissant guider par l'inspiration du goût et de l'imagination, plutôt que par les principes de la critique historique. Toutefois, Saxo se montre tellement pénétré de la dignité de son rôle d'historien, qu'on doit admettre que la substance de sa chronique repose sur des faits réels, bien qu'il y ait beaucoup de détails controuvés.

Voici les paroles qui se trouvent en tête de son ouvrage :

Saxonis Grammatici professione, Sialandici natione : sua tempestate longe disertissimi historiæ Danicæ multo labore acrique judicio ex danicis monumentis recollectæ, de Origine Danorum.

Cet ouvrage fut imprimé pour une première fois à Paris, en 1514. Il porte le titre :

Danorum Regum heroumque Historiæ stilo eleganti a Saxone Grammatico natione Sialandico necnon Roskildensis ecclesiæ præposito. abhinc supra trecentos annos conscriptæ et nunc primum literaria serie illustratæ tersissimeque impressæ.

La date de ce paléotype remarquable, qui se trouve, entre autres, à la Bibliothèque municipale de Caen $\left(\frac{45}{2\text{-}1}\right)$, est indiquée à la fin par le passage suivant :

Hactenus Saxo Grammaticus Sialadensis, vir disertissimus. Quæ accurata diligentia impressit in inclyta Parrhisiorum academia Iodocus Badius Ascensius Idibus Martiis, MDXIIII, supputatione romana.

Parmi les rois énumérés par Saxo, Amlethus est le vingt-quatrième. Voici les noms de ses prédécesseurs, qui quelquefois comptent double : Dan, Humblus, Letherus, Gramus, Swidagerus, Gothormus, Ho-

dingus, Frotho, Haldanus, Roe, Helgo, Roluo, Hiartuarees, Hotherus, Othinus, Roricus, Horwendillus (le père) et Fengo (l'oncle de Hamlet).

Après Amlethus viennent : Vigletus, Wermundus, Uffo, Olavus primus, etc.

Hamlet figure au III[e] et au IV[e] livre ; le passage qui a trait à ses aventures est relativement long ; il commence f[o] XXVIII et va jusqu'à f[o] XXXIIII, ce qui fait douze pages très-fortes, dont nous donnons la traduction plus loin.

Dans ce récit, l'histoire de Hamlet forme une sorte d'épopée fort intéressante, dont le mérite poétique a frappé le chroniqueur tout particulièrement. Saxo insiste sur les détails avec une prédilection visible et déclare à la fin que Hamlet est un héros qui soutient la comparaison avec les types les plus imposants de la mythologie, comme de l'histoire sacrée et profane. On ne peut que souscrire à ce jugement favorable, et voici pourquoi. Fils d'une mère qui est devenue l'épouse du meurtrier de son père, Hamlet ressemble à Oreste, placé entre Egisthe et Clytemnestre ; comme lui, il prépare une vengeance terrible, mais qui ne frappera que l'usurpateur. Porteur d'un message secret qui ordonne sa mort, Hamlet sait éviter le piége comme Bellerophon, au lieu de se laisser immoler comme Urias, victime du roi David, Hamlet est aussi le Brutus des Danois ; d'un premier voyage en Angleterre, il revient comme Brutus à Delphes, portant deux bâtons creux qui cachent de l'or en barre. Enfin, le mythe du Siegfried des *Nibelungen* trouve son analogie dans l'histoire du prince danois qui part pour les régions arctiques à la recherche d'une *Valkyrie*

hautaine, triomphe de sa résistance et périt plus tard comme victime de la rivalité de deux femmes.

Ces quelques indications préliminaires peuvent suffire pour montrer que le récit de Saxo renferme des traits héroïques et tragiques en grand nombre. Telle fut l'opinion de Gœthe, lorsque, vers la fin de ses jours, il eut connaissance du vrai mythe de Hamlet. Ce récit semble l'avoir frappé autant que l'histoire de *Guillaume Tell* l'avait fait, bien des années auparavant ; il conçut même l'idée de réunir dans une sorte d'épopée tous les éléments que renferme la chronique de Saxo ; malheureusement, il ne put donner aucune suite à ce projet. Quant à Shakspeare, il est très-probable que l'impression de Gœthe aurait été la sienne, s'il avait connu l'histoire authentique. Mais les sources de cette histoire ne se trouvaient pas à sa portée. Son Hamlet ne sort pas directement de Saxo, comme Macbeth sort de la chronique d'Holinshed, ou les pièces romaines du Plutarque d'Amyot, traduit en Anglais par North. Le mythe de Hamlet a passé par plusieurs mains, et il n'est arrivé à Shakspeare qu'avec les plus étranges modifications qui sont devenues, à leur tour, la source de tous les embarras des critiques que nous aurons à examiner dans le cours de cette étude.

Imprimée à Paris en 1514, la chronique de Saxo tomba entre les mains d'un célèbre polygraphe français du XVI[e] siècle, François Belleforest (1530-1583), qui puisa dans l'histoire de Hamlet la substance d'une de ses nouvelles et l'introduisit dans le recueil bien connu de ses *Histoires tragiques*. Cette nouvelle se trouve au VI[e] volume, imprimé à Paris, chez *Jean*

Hulpeau, rue Sainct-Jean-de-Latran, à l'Arbre-Sec, 1570, avec privilege du Roy. Elle est la troisième du volume et porte le titre suivant : « Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon son frere, et autre occurence de son histoire. »

Le recueil de Belleforest passe habituellement pour une traduction des *Nouvelles* de Bandello, bien que l'auteur y ait introduit plus d'un récit puisé à d'autres sources. Celui qui a trait à notre héros est du nombre. Belleforest semble éprouver le besoin de s'excuser de cet écart, et voici ce qu'il en dit au commencement de son récit :

« Quoyque i'eusse deliberé des le commencement de ce mien œuvre de ne m'esloigner, tant peu soit, des histoires de notre temps, y ayant assez de suiets pleins de succez tragiques, si est-ce que partie pour ne pouvoir en discourir sans chatouiller plusieurs, ausquels ie ne voudroye desplaire, partie aussi que l'argument que i'ay en main m'a semblé digne d'estre offert à la noblesse Françoise, pour les grandes et gaillardes occurrences qui y sont deduites, i'ay un peu esgaré mon cours de ce siecle, et sortant de France et païs voisins, suis allé visiter l'histoire Danoise, affin qu'elle puisse servir et d'exemple de vertu et de contentement aux nostres, ausquels ie tasche de complaire, et pour le rassassiement desquelz ie ne laisse fleur qui ne soit goutée, pour leur en tirer le miel le plus parfait et délicat, affin de les obliger à ma diligence : ne me souciant de l'ingratitude du temps present, qui laisse ainsi en arriere et sans recompence ceux, qui servent au public et

honorent, par leur travail et diligence, leur païs, et illustrent la France. »

D'amples renseignements personnels sur Belleforest se trouvent dans les Dictionnaires biographiques, et notamment dans la *Nouvelle Biographie Universelle* de Firmin-Didot, t. V, Paris, 1853 ; il est donc inutile d'insister ici sur les détails de sa vie et sur sa carrière comme poète, nouvelliste et historiographe de France. Constatons toutefois que la loquacité dont Belleforest fait preuve dans tous ses ouvrages, s'étale aussi dans son Hamlet. Il ne traduit pas Saxo ; il l'amplifie à l'aide de toutes sortes de réflexions subtiles et de digressions gratuites, sauf à l'abréger ensuite aux endroits où le chroniqueur fournit les détails les plus intéressants. Nous rendrons compte des plus importants de ces écarts, quand nous aurons pris connaissance de la substance même du mythe, dont nous poursuivons, en ce moment les pérégrinations d'un pays à l'autre.

Les *Histoires tragiques* tiennent une place importante parmi les nombreux écrits grecs, latins, italiens et français qui furent traduits en Anglais pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Ces traductions, faites quelquefois de seconde main, avaient un but essentiellement mercantile et lucratif. Elles se vendaient beaucoup, à bas prix, pour l'amusement du public, et souvent elles devenaient en même temps la base des pièces du vieux théâtre anglais au moment de sa naissance. Les auteurs dramatiques, toutes les fois qu'ils étaient en quête d'un sujet, puisaient à pleines mains dans ces recueils, en combinant volontiers l'action de deux nouvelles

distinctes, pour en faire un seul drame. Il est possible, mais nullement sûr, que les *Histoires tragiques* de Belleforest doivent être placées au nombre de ces sources, par rapport au Hamlet de Shakspeare. La première traduction anglaise de ces Histoires, aujourd'hui connue, n'est que de 1596. Il existe, en outre, une traduction spéciale, imprimée en 1608, de la nouvelle relative à Hamlet. Cette dernière porte le titre : *The Hystorie of Hamlet;* elle s'écarte parfois de l'original, et notamment pour un détail important sur lequel nous aurons à revenir. Une traduction entière ou partielle de Belleforest, aujourd'hui perdue, existait-elle avant les dates mentionnées? C'est-là ce qu'on ignore. On est pourtant tenté de le croire; car les traces d'un premier Hamlet dramatique remontent, au moins, jusqu'en 1589. D'ailleurs, l'auteur de cette pièce a pu connaître l'original de Belleforest ou quelque autre source plus ancienne ou contemporaine. Mais quel fut cet auteur? Beaucoup de critiques ne pensent qu'à Shakspeare; d'autres, objectent que le poète, tout jeune encore, n'arriva à Londres que peu de temps avant l'apparition d'un premier Hamlet, et ils en concluent que ce n'est pas lui qui l'a composé. Cette pièce serait donc due à un auteur plus ancien et resté inconnu, dont le drame, aujourd'hui perdu, tiendrait, entre la source épique et les *in-quarto* de 1603 et 1604 (1), la place que le Cid de Guillaume de Castro occupe entre le Don Rodrigue du *Poème*

(1) Premières impressions connues ou conservées des pièces de Shakspeare.

et du *Romancéro* d'un côté, et la *Tragicomédie* de Corneille, de l'autre. Cette analogie est frappante, en effet ; le Hamlet et le Cid de l'épopée parcourent l'un et l'autre un espace considérable avant d'arriver à leur incarnation dramatique définitive, et, pendant ce parcours, ils se métamorphosent complètement. Le Cid du *Poème* est un batailleur farouche, complètement dépourvu de galanterie, de courtoisie et même de ce dévouement féodal, devenu légendaire en Espagne, que le vassal doit à son souverain. Dans le *Romancéro*, il prend des allures plus polies; le soldat de fortune devient un vrai chevalier dans le sens des fictions du moyen âge. A son tour, Guillaume de Castro introduit dans ce sujet les sentiments et les idées propres à son temps, de même qu'un conflit tragique entre le devoir filial, l'honneur et l'amour, et ce ne sont guère que ces inventions qu'on retrouve développées avec bonheur dans la pièce de Corneille. Ainsi, Don Rodrigue devient peu à peu le contraire de ce qu'il avait été dans le principe, ce qui ne serait guère arrivé si Corneille avait puisé aux vraies sources, au lieu de ne travailler que d'après les données de son prédécesseur dramatique. Le Hamlet de Shakspeare se trouve dans le même cas; seulement ici le personnage, rudement héroïque d'abord, devient par la suite un pâle penseur, dépourvu de la faculté et de la volonté d'agir en homme et en prince. L'intervalle à franchir n'en est pas moins grand pour les deux caractères entre lesquels un type intermédiaire devient ainsi indispensable. Dans le cas de Hamlet, ce type et son créateur ont disparu, tandis qu'ils subsistent dans le cas du Cid;

mais leur absence seule ne suffit pas pour prouver qu'ils n'ont jamais existé. Quand le lecteur aura fait connaissance avec le Hamlet primitif du mythe scandinave, il demeurera probablement convaincu qu'un poète du génie de Shakspeare, s'il avait connu ce caractère, n'eût pas été tenté de l'altérer, de le dénaturer, et, j'ose le dire, de le gâter. Une pareille bévue ne pouvait arriver qu'à un auteur médiocre.

De son côté, Shakspeare, travaillant seulement d'après les données de cet auteur, ne rencontra qu'une matière rebelle, féconde en erreurs et en confusion, et un caractère renfermant toute sorte de contradictions; aussi, reste-t-on stupéfait de le voir tirer un si bon parti d'un sujet pareil.

Nous voici donc en face d'une double controverse dont les points principaux peuvent se résumer dans les questions suivantes : à quelle source le sujet de Hamlet porté sur le théâtre a-t-il été puisé? et quel est le premier poète dramatique qui l'a traité? Cette controverse a fait naître toute une littérature critique, dont nous aurons à passer en revue les produits les plus importants et les plus récents. Mais nous ne devons rendre compte de sa portée et son état actuel, qu'après avoir examiné le contenu des écrits qui rapportent le mythe de Hamlet, ou par lesquels il s'est répandu. Nous commençons par la traduction du passage de Saxo relatif à ce mythe.

TRADUCTION

DU PASSAGE DE SAXO

RELATIF A HAMLET

Livre III, f° XXVII, 2-XXXII, 2.

En ces temps, Horwendillus et Fengo, dont le père Gerwendillus avait été vice-roi de Jutland, lui furent donnés pour successeurs par Roricus (1). Horwendillus, pendant un règne de trois ans, acquit une telle gloire comme pirate, que Collerus, roi de Norvége, jaloux de sa renommée, pensa qu'il y allait de son honneur, s'il n'éclipsait, par sa supériorité dans les armes, la splendeur de cet illustre navigateur. Il parcourut donc la mer à la recherche de sa flotte, qu'il rencontra enfin dans une de ses excursions. Au milieu de la mer se trouvait une île, à

(1) Roricus Slyngebond, le 18e roi de l'empire danois, d'après Saxo. M. le Dr Zinzow (*Die Hamletsage*, Halle, 1877) pense qu'un roi de ce nom peut avoir existé vers 680 p. c. Il ajoute cependant que les remarques de Saxo sur les conditions politiques et sociales des pays scandinaves du temps de son Amlethus, semblent le faire descendre vers la fin du IXe siècle de notre ère. Quant aux véritables origines du mythe, M. Zinzow, d'accord avec Simrock, M. Ettmueller et les antiquaires danois, les fait remonter aux plus anciennes traditions théogoniques et héroïques des Germains.

laquelle les deux pirates arrivèrent chacun avec ses vaisseaux. Un rivage agréable y attira les chefs. L'agrément de l'aspect extérieur les invita à en visiter le fond boisé, à pénétrer dans les fourrés et à courir dans la forêt giboyeuse ; c'est là qu'une course, faite de chaque côte, occasionna une rencontre entre Collerus et Horwendillus. Alors, Horwendillus le premier, demanda au roi quel genre de combat il aimait mieux, pour décider entre eux, en affirmant qu'un nombre de combattants aussi petit que possible était préférable ; un combat singulier serait le moyen le plus efficace pour faire gagner les palmes de la victoire, puisque la valeur personnelle écarterait tout secours prêté par autrui. Collerus admira le langage courageux de son jeune rival (1). « Puisque tu me fais cette proposition, dit-il, il faut, pour sûr, que je l'accepte ; elle n'exige que l'effort de deux hommes et exclut toute confusion. Certes, c'est ainsi qu'on décide de la victoire de la manière la plus vaillante et la plus prompte. Ici, nous sommes donc d'accord et nos pensées se rencontrent. Mais l'issue étant douteuse, il faut faire la part des sentiments humains et ne pas nous laisser tellement entraîner par l'inspiration du moment, que les derniers devoirs en seraient négligés. La haîne habite nos âmes, mais la piété a le droit de la remplacer à son heure. Car bien que le dissentiment de nos cœurs nous sépare, les droits de la nature nous réconcilient, et leur conscience commune nous réunit malgré l'envie qui aigrit nos esprits. Laissons donc la piété nous im-

(1) Pourquoi les princes de nos jours n'en font-ils pas autant ?

poser ses conditions : que le vainqueur se charge des funérailles du vaincu ; car c'est là que se montre le suprême devoir du sentiment humain auquel aucun homme pieux n'est étranger ; chacun des combattants doit cet hommage à l'autre, leur haine une fois éteinte. Le destin fera disparaître la jalousie, l'inimitié sera apaisée par les funérailles. Que toute trace de cruauté reste loin de nous, malgré la haîne que, vivants, nous ressentons ; nous respecterons mutuellement nos cendres. Ce sera la gloire du vainqueur de porter avec pompe le deuil du vaincu ; car en rendant ces honneurs à un mort, on obtient la faveur de ceux qui restent, et on gagne les vivants par cette bonne action qui accorde au défunt les bienfaits de l'humanité. Il y a encore un autre malheur non moins déplorable qui nous afflige parfois, encore vivants, par les blessures graves. Souvent un combattant perd un de ses membres, sans que le souffle de la vie en soit éteint, et en ce cas, l'assistance, je pense, lui est due aussi bien que lorsqu'il expire. Un accident pareil est considéré comme plus désastreux que la dernière fatalité. La mort nous enlève le souvenir de nos maux ; mais le vivant ne peut oublier la ruine de son propre corps. A ce mal, il faut porter remède aussi ; convenons donc que celui qui blessera l'autre, le dédommagera de dix livres d'or ; car, s'il est de notre devoir de compatir aux maux d'autrui, il est bien plus naturel que nous nous apitoyions sur nous-mêmes. Personne ne doit s'oublier soi-même, et celui qui le fait se frappe comme d'une main parricide. »

Ayant échangé cette promesse, ils engagèrent le

combat; car ni la rencontre inattendue, ni l'agrément naturel de l'endroit, ne purent les empêcher de croiser le fer. L'ardeur d'Horwendillus, demandant plutôt d'attaquer son adversaire que de se garantir contre lui, fut telle qu'il abandonna son bouclier et saisit son épée des deux mains. Le succès justifia son audace; car il renversa Collerus, mort après avoir détruit son bouclier de ses coups répétés, et en lui coupant enfin un pied (1). Il n'oublia pas la convention; il érigea pour le vaincu, avec une solennité royale, une tombe magnifique et célébra ses funérailles avec la plus grande pompe. Ensuite il attaqua et tua Sela, la sœur de Collerus, qui était exercée aux entreprises des pirates et habituée à faire la guerre (2).

(1) Un souvenir de ce combat se retrouve chez Shakspeare, dans la bouche d'Horatio, apercevant l'ombre du roi (I, 1) :

> Such was the very armour he had on,
> When he the ambitions Norway combated.

(2) D'après Uhland (*Le Mythe de Thor*, cité par M. Karl Elze, *l. c.*), l'ancienne religion naturelle des races scandinaves serait la première source de cette partie du *mythe*. Voici l'interprétation quelque peu hasardée, bien qu'ingénieuse, que le grand poète lyrique donne au commencement du récit de Saxo : « La rencontre qui a lieu entre *Horwendille* et *Koller* (*cold, kalt*, le froid), roi de Norvége, signifie le triomphe du germe nouveau sur les frimas du printemps venant du Nord, qui est funeste aux jeunes semences dans ces régions. *Horwendille* veut dire celui qui s'avance et travaille armé d'un dard, c'est-à-dire : le germe sortant de la terre, de même que son père, *Gerwendille*, est la tige déjà couronnée de l'épi. Il combat en écartant son bouclier, c'est-à-dire : le germe a rejeté l'enveloppe du grain qui lui a donné naissance. La tombe magnifique qu'il élève à son adversaire, est la semence qui a poussé, haute et épaisse. L'expiation de dix livres d'or

Ayant passé trois ans dans les plus hauts exploits guerriers, Horwendillus offrit de riches dépouilles et un butin choisi à Roricus pour obtenir le premier rang parmi ses amis, et en effet, de sa faveur il obtint comme épouse sa fille Geruthe, qui lui donna son fils Amlethus (1).

Enflammé d'envie en présence de tant de succès, Fengo prit la résolution de tendre des embûches à son frère. Ainsi, même l'homme le plus vaillant n'est pas à l'abri de la perfidie de ses plus proches parents. L'occasion du parricide s'étant présentée, il assouvit dans le sang le désir funeste de son cœur. De plus, à ce meurtre Fengo ajouta l'inceste en s'emparant de l'épouse de son frère égorgé. Car celui qui s'est une

(de laquelle d'ailleurs il n'est plus question chez Saxo, puisque Horwendille prend tout pour lui), il peut la payer en grains dorés. *Gerutha* (*to grow*, etc.) signifie étymologiquement la végétation verte des champs. Je n'ose pas affirmer, continue Uhland, que Fengo, le frère d'Horwendille, son meurtrier et son successeur auprès de sa femme, et Sela, la sœur guerrière de Koller, rentrent également dans cette famille mythique; ce n'est pas improbable, mais les preuves étymologiques manquent. »

Uhland s'arrête donc ici, et il fait bien. Cependant le moment viendra, peut-être, où quelque commentateur ingénieux, voulant faire du nouveau, reprendra l'explication du problème, en développant davantage le symbolisme naturel. Ophélia, par exemple, conçue comme le symbole du saule pleureur—quelle bonne aubaine pour les amplificateurs de cette espèce! Qu'on compare cependant L. Ettmueller, *Altnordischer Sagenschatz*, Leipzig, 1870, p. 117.

(1) D'après M. L. Ettmueller (*l. c.*), la forme originaire de ce nom, Amhlôdhi, se compose des mots norses : *ama*, s'efforcer, et : *hladan*, charger. Amlethus serait donc celui qui accumule les efforts, qui prépare et travaille sans cesse. Si cette explication étymologique est juste, c'est le cas de dire : *nomen et omen*.

fois plongé dans le sang, ne demande qu'à commettre d'autres forfaits; un crime appelle l'autre. D'ailleurs il cacha son atrocité sous une ruse pleine d'audace, afin de s'excuser par le semblant d'un bon motif, couvrant ainsi son parricide du nom d'une action honnête; il prétendit que Geruthe, bien qu'elle fût un modèle de douceur qui n'avait jamais fait de mal à personne, s'était attiré la haine extrême de son mari; et qu'il n'avait tué son frère que pour la sauver des traitements sévères qu'il faisait endurer à cette femme soumise et dépourvue de toute méchanceté. Le succès couronna son entreprise coupable, car chez les grands, où les bouffons trouvent parfois la faveur et les calomniateurs l'honneur, le mensonge est facilement accueilli. Et c'est ainsi que Fengo n'hésita point de porter ses mains parricides à des caresses coupables, en couronnant sa double impiété par un nouveau crime semblable (1).

Témoin de ces actes, Amlethus, craignant de paraître dangereux à son oncle, s'il se comportait comme un être doué de raison, fit semblant d'avoir l'esprit égaré, en simulant l'imbécillité, et par cette ruse il cacha non-seulement ses dons naturels, mais il pourvut aussi à son salut. Tous les jours on le vit auprès de sa mère, se roulant par terre dans les ordures et couvert d'une saleté repoussante. Son visage était décomposé, et le pus répandu sur sa face lui donna l'apparence d'un égarement ridicule. Ses

(1) Ici il faut remarquer que la succession de Fengo au trône paraît à Saxo chose naturelle et légitime, d'abord parce qu'il était vice-roi à côté de son frère, ensuite par son mariage avec la fille de leur suzerain commun.

paroles trahissaient le délire, ses actions l'absence d'intelligence. En un mot, on ne l'aurait pas pris pour un être humain, mais pour un monstre, heureux de sa condition abjecte. Parfois il était accroupi près du foyer, remuant des mains les cendres et fabricant des pieux de bois qu'il durcissait au feu et qu'il joignait entre eux par des crocs qu'il ajoutait aux bouts pour leur donner plus de tenacité. Quand on lui demandait ce qu'il se proposait, il répondait qu'il préparait des traits aigus pour la vengeance de la mort de son père (1). Cette réponse provoqua beaucoup de rires et fut traitée avec mépris, bien que plus tard son travail lui fut d'un grand secours dans son entreprise. Cependant il y avait des gens d'un esprit plus fin, auprès desquels cette occupation causa le premier soupçon d'une subtilité cachée; car l'application même à cet art insignifiant trahissait le génie secret de l'artisan : on ne pouvait plus croire à l'imbécillité de celui dont la main se durcissait à ce métier tant pratiqué; d'ailleurs il avait coutume de conserver avec un soin extrême tous les bâtons durcis au feu. Quelques courtisans prétendirent donc que le prétexte de la faiblesse d'esprit couvrait la sagesse d'une âme bien portante, convaincus comme ils étaient qu'il y avait là une ruse voilant les intentions profondes du cœur; aussi pensaient-ils qu'il n'y aurait pas de meilleur moyen, pour reconnaître la finesse d'Amlethus, que de lui préparer, dans un

(1) Amlethus est l'ennemi du mensonge; il dit toujours la vérité, mais en lui donnant la tournure équivoque des oracles, dont la portée funeste n'est pas saisie par ceux qui en sont menacés.

lieu écarté, la rencontre d'une femme d'une beauté exquise qui allumerait dans ses sens les désirs de la volupté; l'entrain de la nature vers ces jouissances serait tellement subit, qu'il ne pourrait être dissimulé, et l'élan trop fort pour se laisser contrôler par la ruse; ainsi, malgré ses feintes, le jeune prince succomberait sur le champ à ces appétits une fois excités. On trouva donc des gens pour accompagner Amlethus à cheval dans une excursion vers la partie la plus écartée de la forêt, où il devait être tenté de la manière convenue. Parmi eux se trouvait par hasard un frère de lait d'Amlethus (1), qui n'avait pas oublié les relations de leurs tendres années, et comme il chérissait ce passé plus que le moment actuel, il était résolu d'avertir son ami plutôt que de le trahir, au milieu des courtisans qui l'environnaient; car il se rendait bien compte des dangers qui le menaceraient, dès qu'il montrerait seulement un grain de bon sens ou deviendrait accessible aux attraits de l'amour. De son côté, Amlethus y voyait clair aussi. Lorsqu'on lui ordonna de monter à cheval, il se plaça, par rapport à la crinière, de manière à lui tourner le dos et à regarder du côté de la queue, qu'il saisit en guise de bride pour diriger par elle l'entrain du coursier. Par ce tour bien imaginé, il déjoua dès le principe l'intrigue de son oncle et évita ses piéges. Le spectacle fut assez ridicule, lorsque le cheval s'avançait guidé non pas par la bride mais par la queue que tenait le cavalier.

En continuant son chemin, Amlethus rencontra

(1) C'est ce personnage qui deviendra le *Horatio* de la pièce.

un loup dans les taillis, et comme ses compagnons lui dirent que c'était un cheval encore jeune, il répondit que Fengo avait dans sa cavalerie peu de bêtes de cette espèce ; en faisant ainsi, par un bon mot, une allusion méchante à l'état de fortune de son oncle (1). On trouva cette réponse intelligente, et il ajouta qu'il avait parlé ainsi à dessein, afin qu'on ne pût le taxer de menteur ; car, désirant être pris pour l'ennemi de la fausseté, il confondait dans ses discours le vrai avec la feinte, afin que la vérité ne fît pas défaut à ses paroles et que son genre de subtilité ne fût pas trahi par sa franchise.

Ainsi, en longeant le bord de la mer, ses compagnons trouvèrent le gouvernail d'un bateau qui avait péri et s'écrièrent que c'était là un couteau d'une grandeur extraordinaire ; il répondit qu'il fallait s'en servir pour couper d'immenses jambons, indiquant par là l'immensité de la mer qui répond aux proportions d'un gouvernail ; et, lorsqu'en passant par les dunes, ils lui montrèrent le sable en le donnant pour de la farine, il dit, qu'elle avait été moulue par les lames écumantes de la mer. Ses compagnons louèrent sa réplique, et il leur affirma qu'il l'avait faite avec réflexion (2).

Enfin, laissé seul, afin qu'il contentât son envie sans gêne, il rencontra dans un lieu écarté une femme que son oncle avait placée là. Aussi, en

(1) Selon M. Ettmueller, Amlethus veut dire que Fengo a peu de guerriers aussi courageux que le loup.

(2) Amlethus ne s'expose pas trop par ces preuves de sagacité, car il se sent couvert par le proverbe, que les enfants et les fous disent la vérité.

aurait-il profité, si son frère de lait n'avait éveillé son soupçon contre les embûches, par un signal secret. Ayant réfléchi de quelle manière il pourrait remplir l'office caché d'un conseiller et arrêter les appétits dangereux du jeune homme, il eut soin d'attacher à la queue d'un taon qui passait, un brin de paille, trouvé par terre. Ensuite il poussa l'insecte du côté d'Amlethus, et lui rendit, par cet avertissement, un très-grand service, car le signal fut compris avec intelligence comme il avait été donné. Amlethus eut à peine aperçu le taon qui portait la paille, qu'il y vit l'avertissement discret d'une trahison qu'il fallait éviter. Effrayé par ce soupçon, il entraîna la femme vers un marais éloigné et impraticable, afin d'y pouvoir jouir de ses caresses en toute sécurité. Ayant atteint son but, il la conjura avec instances de ne trahir à qui que ce soit, ce qui était arrivé. Cette discrétion fut promise aussitôt que demandée, car les mêmes personnes ayant eu soin de leur enfance, une longue habitude de vivre ensemble, attachait beaucoup la jeune fille à Amlethus (1).

Rentré au palais, il fut interrogé par tout le monde, en raillant, s'il avait eu du commerce avec la jeune fille, et il répondit que oui. Questionné de nouveau sur l'endroit et le mode de ce commerce, il dit, qu'ils avaient reposé sur le sabot d'une bête de somme, sur la crête d'un coq et sur un toit, car en

(1) On reconnaît ici la future *Ophélia*. M. F.-A. Marshall (*l. c.*) se demande fort sérieusement si Ophélia devient la maîtresse de Hamlet, chez Shakspeare ; il conclut à la négative, attendu que le prince a de trop bons principes de moralité.

partant avec la femme, il avait ramassé des parcelles de tous ces objets afin d'éviter le mensonge (1). Cette réponse fit éclater de rire ceux qui étaient présents, bien que sa plaisanterie n'altérât en rien les faits. La jeune fille fut alors interrogée à son tour. Elle affirma qu'aucune chose pareille n'avait eu lieu, et on la crut d'autant plus facilement que les hommes de la suite ne s'étaient aperçus de rien. Alors, celui qui lui avait donné le signal par le taon, désireux de montrer à Hamlet que son salut n'avait dépendu que de sa ruse, dit que récemment il avait eu grand soin de lui. La réponse du jeune homme eut la même finesse. Afin de faire voir qu'il avait compris, il raconta qu'il avait vu un porteur de paille, soutenu par des ailes, qui descendait subitement, ayant une tige fixée dans la partie postérieure du corps. Si cette réponse provoqua le rire des autres, son ami se réjouit de sa prudence.

Ces piéges ayant été évités sans qu'on ait pu ouvrir le mystère de l'intelligence du jeune homme, un des amis de Fengo, qui était plus présomptueux qu'adroit (2), énonça l'avis que la finesse extrême de son esprit ne pouvait être prise au dépourvu par une intrigue vulgaire et qu'une épreuve ordinaire ne viendrait pas à bout de sa ténacité exceptionnelle ; c'est pourquoi il ne fallait pas essayer son astuce variée par des moyens simples. Il ajouta qu'il avait

(1) M. L. Ettmueller (*l. c.*) pense, au contraire, qu'Amlethus s'entend lui-même en parlant de la bête de somme ; la crête du coq serait le nom de la plante attachée au taon, et le toit, une place sèche au milieu du marais.

(2) Le futur *Polonius*.

découvert une ressource supérieurement ingénieuse dont l'emploi n'offrait aucun inconvénient, mais répondrait directement aux désirs du roi. Fengo devrait s'absenter pendant quelque temps, sous le prétexte d'une affaire importante. Il fallait alors enfermer Amlethus dans l'appartement de sa mère, avec elle, et quelqu'un serait, à leur insu, caché dans une partie écartée de la chambre (1). L'homme ainsi aposté surveillerait tous leurs entretiens. Si le fils n'était pas privé de sa raison, il n'hésiterait pas à le faire savoir à sa mère, n'ayant aucune défiance envers celle qui lui avait donné la vie. Le conseiller s'offrit en personne pour l'office de l'espion, voulant se montrer aussi empressé d'exécuter son avis que de le donner. Très-satisfait de cette idée, Fengo partit, sous le prétexte d'un long voyage. Mais celui qui avait donné le conseil se rendit secrètement dans la chambre, où Amlethus fut enfermé avec sa mère, et s'y embusqua en se cachant sous une couche de paille (2). Mais Amlethus sut se défendre contre sa ruse; car craignant d'être écouté par quelqu'un, il eut d'abord recours à ses airs de folie; il se mit à chanter comme un coq qui se réveille, agita les bras comme si c'étaient des ailes, et sauta sur la couche où il se mit à danser en balançant le corps, afin de savoir si quelque chose y était caché (3). Sentant

(1) .....qui ambobus insciis in obscura ædis parte consisteret.

(2) Submissusque stramento delituit.

(3) Conscenso stramento corpus crebris saltibus librare cœpit, si quid illic clausum delitesceret, experturus. At ubi subjectam pedibus molem persensit, ferro locum rimatus suppositum confodit, egestum que latebra trucidavit. — Ici, M. Ettmueller (*l. c.*) fait très-bien observer

alors une masse sous ses pieds, il fouilla de son glaive la place où elle était, et ayant tiré l'homme de sa cachette, il le tua. Il coupa le corps en morceaux, les fit bouillir dans de l'eau chaude et les jeta dans le cloaque, devant les porcs, qui firent un agréable repas de ses restes misérables. Ayant ainsi évité le piége, il revint dans la chambre (1).

que le coq étant le symbole de la vigilance, Amlethus prend à dessein les allures de cet animal.

(1) A cet endroit se trouve la seule variante importante qui existe entre Belleforest et son traducteur anglais, dont Shakspeare (III, 4) adopta la version. Cette différence ayant ouvert la voie à plusieurs conjectures ingénieuses, je reproduis ici les deux passages :

Texte français : Belleforest, fº 121, 22. Cependant le conseiller entra secrettement en la chambre de la Royne, se cacha sous quelque loudier, un peu auparavant que le fils y fust enclos avec sa mere, lequel comme il estoit fin et cauteleux, si tost qu'il fut dedans la chambre, se doutant de quelque trahison et surprise, et que s'il parloit à sa mere de quelque cas sérieux, il ne fust entendu, continuant en ses façons de faire, folles et niaises, se prist à chanter tout ainsi qu'un coq, et batant tout ainsi des bras, comme cest oiseau fait des aisles, sauta sur ce lodier, ou sentant qu'il y avoit dessous quelque cas caché, ne faillit aussi tost d'y donner dedans à tout son glaive, puis tirant le galant à demy mort, l'acheva d'occir, et le mit en pièces, puis le feit bouillir, et cuit qu'il est, le ietta par un grand conduit de cloaque, par ou sortoient les immondicitez, afin qu'il servist de pasture aux pourceaux.

Texte anglais d'après Collier : *Shakespeare Library* (I, 142), Meane time the counsellor entred secretly into the queenes chamber, and there hid himselfe behind the arras, not long before the queene and Hamblet came thither, who beeing craftie and pollitique, as soone as hee was within the chamber, doubting some treason, and fearing if he should speake severely and wisely to his mother touching his secret practises he should be understood, and by that meanes intercepted, used his ordinary manner of dissimulation, and

Lorsque Geruthe se mit à déplorer la folie que son fils venait de montrer, « la plus infâme des femmes ! lui dit-il, pourquoi essaies-tu de couvrir le plus abominable des crimes, sous la fausse apparence de tes lamentations ? toi qui as accepté, à la manière des filles perdues, une alliance coupable et horrible, en embrassant d'une affection incestueuse l'assassin de ton époux ? toi qui flattes des caresses les plus honteuses celui qui a égorgé le père de ton fils ? C'est ainsi que les cavales s'associent aux vainqueurs de leurs mâles ; c'est la nature des animaux de s'accoupler ainsi, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre ; c'est à leur exemple que tu as effacé le souvenir de ton premier mari ! Ce n'est pas sans raison que je feins la folie ; car, sans doute, celui qui a fait périr son frère, exercerait sa rage cruelle sur son rejeton également, de sorte que, pour moi, il vaut mieux

began to come [? crowe !] like a cocke beating with his armes (in such manner as cockes use to strike with their wings) upon the hangings of the chamber: whereby, feeling something stirring under them, he cried. A rat ! a rat ! and presently drawing his sworde thrust it into the hangings, which done, pulled the counsellour (halfe deca) out by the heeles, made an end of killing him, cut his body in pieces, which he caused to be boyled, and then cast it into an open vault or privie, that so it mighte serve for foode to the hogges.

Devant la divergence entre ces deux récits, la couche de paille et le coq d'un côté, la tapisserie et le rat de l'autre, M. Karl Elze (*l. c.*) est tenté de croire que la traduction spéciale de la nouvelle de Belleforest, de 1608, est postérieure à la première pièce perdue sur Hamlet, de sorte que la tapisserie et le rat auraient repassé de cette pièce dans le récit. Une pareille conjecture ouvre la porte à bien d'autres.

D'ailleurs, on peut comparer à ce sujet les *Aufsaetze* (Mémoires) de M. C. Hebler sur Shakespeare ; Berne, 1865.

avoir une apparence d'imbécillité, plutôt que d'intelligence, afin d'obtenir quelque garantie par ce semblant d'égarement. Mais le désir de venger mon père vit toujours dans mon cœur; je guette la bonne occasion, j'attends que les circonstances s'y prêtent. Tout ne réussit pas toujours et partout. Contre un esprit cruel et retors, il faut employer la subtilité. Quant à toi, il ne te convient pas de te lamenter sur ma déraison, puisque tu devrais plutôt pleurer ta propre honte. D'ailleurs, tu sauras te taire. »

En déchirant le cœur de sa mère par de tels reproches, Amlethus la ramena au sentiment de la vertu et lui apprit à préférer le souvenir de ses premières amours à la volupté présente. Fengo rentra et chercha longtemps son confident, et, comme personne ne l'avait vu, il demanda par plaisanterie à son neveu s'il ne connaissait pas sa trace. Amlethus raconta que cet homme s'était rendu aux lieux, qu'il était tombé dans le fond, s'étant trouvé trop chargé de nourriture, et que, ne pouvant se relever, les porcs l'avaient dévoré. Toute véridique qu'elle fût, cette réponse fut encore considérée comme celle d'un fou par les assistants. Fengo cependant soupçonnait toujours son beau-fils de tromperie, et il aurait voulu le faire disparaître; mais il n'osait le faire, par égard tant pour le grand-père Roricus, que pour sa propre épouse. Il se servit donc du roi de Bretagne pour le mettre à mort; en y employant un étranger, il sauvait les apparences; car il aimait mieux, pour cacher sa férocité, charger du crime un ami, au lieu de le commettre lui-même.

En partant, Amlethus recommanda en secret à sa

mère de garnir la salle des banquets de tentures solidement tissées, et, quand une année serait écoulée, d'y faire célébrer ses funérailles ; pour cette date, il lui promit aussi son retour. Avec lui partirent deux hommes de la suite de Fengo (1), qui emportaient une lettre sculptée sur du bois ; car c'était alors le genre usuel d'écriture. Par cette missive, Fengo ordonna au roi de mettre à mort le jeune homme ; mais Amlethus visita leurs cabines pendant leur sommeil, s'empara des tablettes, lut le contenu, eut soin de gratter ce qui y était inscrit, et, en remplaçant les signes, il y mit, en changeant les termes, la condamnation de ses compagnons. Et, non content d'avoir détourné le danger de lui-même, en écartant ainsi la sentence fatale, il y ajouta, au nom de Fengo, une fausse demande de la main de la fille du roi pour le sage jeune homme qu'il lui envoyait.

Débarqués en Bretagne, les envoyés se rendirent auprès du roi et lui remirent la lettre qu'ils croyaient l'instrument de la mort d'un autre, tandis qu'elle comportait leur propre perte. Le roi ne laissa rien voir et les reçut avec une hospitalité pleine de politesse. Mais Amlethus montra du dédain pour tous les plats du repas royal, comme si c'était une nourriture vulgaire ; de plus, il s'abstint de boire autant que de manger. Tous furent étonnés de voir que le jeune étranger refusait les mets les plus soignés et le festin luxueux de la table royale, comme si c'était un

(1) Chez Shakspeare, ces deux personnages s'appellent *Rosencranz* et *Gildenstern*.

régal mal choisi. C'est pourquoi, le banquet terminé, le roi, en congédiant ses hôtes pour la nuit, eut soin d'introduire dans leur appartement quelqu'un qui pût écouter leurs entretiens sans être aperçu. Or, Amlethus, interrogé par ses compagnons pourquoi il s'était abstenu du repas de la veille, comme s'il avait été empoisonné, répondit que le pain avait un goût de sang, la boisson une saveur de fer et que les plats de viande sentaient comme les cadavres et faisaient penser aux cimetières. Il ajouta que le roi avait un regard d'esclave et que la reine s'était trois fois conduite comme une servante. Lorsqu'il accablait ainsi des reproches les plus durs non-seulement le repas, mais encore ceux qui l'avaient offert, ses compagnons lui reprochèrent l'égarement de son esprit et se moquèrent de son étourderie : il avait tort d'attaquer, par des propos malhonnêtes, un roi illustre et une dame de mœurs distinguées : il avait fort mal répondu à leur franche hospitalité. Le roi, ayant tout appris par son serviteur, fut convaincu que l'auteur de telles paroles n'était pas un mortel ordinaire, mais un sage ou un fou, parce qu'il renfermait ainsi, en peu de mots, une intuition profonde. Il fit donc venir l'intendant qui avait fourni le pain et l'interrogea. Comme celui-ci s'en rapporta au boulanger de la maison royale, ce dernier fut appelé ; le roi lui demanda où la moisson qui produisit la farine avait mûri et s'il n'y avait là aucune trace d'hommes tués. La réponse fut qu'il y avait à cet endroit un champ de bataille rempli de vieux ossements, avec les traces évidentes d'une grande tuerie, et qu'on y avait semé en espérant une excellente récolte, mais sans savoir

si le blé pouvait en tirer une saveur désagréable. Ayant entendu cela, le roi comprit qu'Amlethus avait dit vrai et s'informa de la provenance du lard. On lui apprit que les porcs s'étaient échappés un jour par l'incurie du porcheron et qu'ils s'étaient repus du cadavre pourri d'un larron, de sorte que la pourriture de la chair corrompue avait pu les gagner. Trouvant qu'Amlethus avait encore une fois démêlé la vérité, le roi demanda avec quel liquide la boisson avait été fabriquée. Quand il sut que c'était un mélange d'orge et d'eau, il fit creuser le puits ; on trouva au fond plusieurs glaives rongés par la rouille, qui avait dû communiquer à l'eau un goût désagréable. D'autres expliquent ce goût de la boisson par le fait qu'en la tirant on y avait trouvé des abeilles nourries dans l'abdomen d'un mort et que le parfum qu'elles en avaient porté dans leurs gâteaux s'était communiqué au liquide (1).

Lorsque le roi vit que la critique adressée à son festin était fondée, il supposa que son regard faux, également blâmé, pouvait provenir de l'impureté de sa race ; il fit en secret venir sa mère et lui demanda quel était son véritable père. Comme elle répondit qu'elle n'avait eu de commerce qu'avec son roi, son fils la menaça de la question ; il apprit alors qu'il devait ses jours à un esclave, en obtenant ainsi, par la force, l'aveu de sa naissance illégitime. Il s'affligea de ce fait honteux, autant qu'il se réjouit de la saga-

(1) Ce passage n'étant pas bien clair, je suppose que Saxo entend dire que la boisson était de l'hydromel confectionné avec du miel corrompu. Peut-être fait-il allusion aussi à un passage bien connu des *Bucoliques*.

cité du jeune homme, et il lui demanda pourquoi il avait flétri la reine, en lui reprochant des façons de servante. Or, à force de se plaindre du blâme nocturne que l'étranger avait infligé à son épouse, il sut qu'elle était de naissance servile. Amlethus lui dit qu'il avait remarqué en elle trois fois les manières d'une servante : elle s'était couverte la tête d'une mante ; elle avait relevé sa robe en marchant ; enfin, elle s'était curé les dents avec une baguette et elle avait mâché les restes qu'elle en avait tirés. Le roi se souvenait d'ailleurs que la mère de la reine, ayant été faite prisonnière, était devenue esclave, de sorte que sa fille était de condition servile par ses manières autant que par son origine. Convaincu qu'Amlethus était doué d'un génie pour ainsi dire divin, il lui donna sa fille en mariage. Tout ce que disait Amlethus lui semblait le produit d'une inspiration divine. Mais, afin de satisfaire au désir de son ami, le lendemain il mit à mort les compagnons du prince, en les faisant pendre. Amlethus eut l'air de recevoir comme un outrage les avantages qu'il obtint, de sorte que le roi lui offrit, à titre de compensation, une masse d'or. Cet or, Amlethus le fit fondre et le cacha dans deux bâtons creux.

Une année s'étant écoulée, il prit congé et retourna dans son pays, en n'emportant de toutes les richesses royales que les deux bâtons remplis d'or. Arrivé en Jutland, il reprit ses anciennes apparences de malpropreté à la place de son état des derniers temps et revint à ses façons ridicules, desquelles il avait fait si bon usage. Lorsqu'il entra ainsi, couvert de haillons, dans la salle où se tenait le banquet de

ses funérailles, il jeta tous les convives dans une extrême consternation, la renommée ayant faussement répandu le bruit de sa mort. Mais enfin la frayeur fit place au rire des assistants, qui se montraient les uns aux autres, en plaisantant, celui dont on portait ainsi le deuil. Interrogé sur ses compagnons, il présenta comme tels les deux bâtons. Voici l'un, dit-il, et voilà l'autre. On ne saurait dire ce qui l'emportait dans ces paroles, la vérité ou la dérision. Car bien que cette réponse semblât insensée à la plupart, elle ne s'écartait pourtant pas des faits, puisqu'il montrait à la place des hommes l'indemnité qu'il avait reçue pour eux. Il se joignit alors aux échansons et, pour augmenter la gaieté des convives, il leur servit à boire avec soin. Comme l'ampleur de ses vêtements le gênait en marchant, il se ceignit d'une épée, la fit sortir du fourreau à dessein et se blessa les doigts du tranchant. C'est pourquoi ceux qui étaient proches fixèrent la lame dans la gaîne au moyen d'un clou. Afin d'arriver plus sûrement à ses fins, Amlethus chargea de rasades réitérées les coupes de la noblesse invitée ; ils furent tous vaincus par le vin et, ne pouvant plus marcher, ils s'abandonnèrent au repos dans la salle royale, qui leur servit ainsi de couche après le banquet (1). Les voyant dès lors tombés dans son piége et pensant que l'occasion d'exécuter son dessein était bonne, Amlethus tira de leur cachette les bâtons autrefois préparés et rentra dans l'édifice, où les Grands se roulaient

(1) Chez Shakspeare, Hamlet critique amèrement l'ivrognerie de ses compatriotes, I, 4.

pêle-mêle par terre, vaincus par le sommeil et l'ivresse ; ensuite, il fit descendre de force, en arrachant les tringles, les tentures placées par sa mère, qui couvraient à l'intérieur les parois de la salle ; il les jeta sur les dormeurs et les fixa par des nœuds inextricables à l'aide de ses pieux à crochets, tellement qu'aucun de ceux qui se trouvaient en dessous ne put se redresser, même en employant toute sa force. Ensuite il mit le feu à la maison et un incendie, rapidement développé, embrasa bientôt tout l'édifice et brûla tous les convives pendant qu'ils restaient plongés dans le sommeil ou essayaient en vain de se relever. Ensuite Amlethus se dirigea vers la chambre de Fengo, qui y avait été mis au lit auparavant par les gens de sa suite, s'empara de son épée, suspendue par hasard auprès de sa couche, et mit la sienne à sa place. Alors il réveilla son oncle et lui apprit que ses Grands avaient péri dans le feu. Voici Amlethus, lui dit-il, fort du secours de ses crochets d'autrefois et avide d'exiger la peine due pour le meurtre de son père. A ces paroles, Fengo sauta de son lit, et pendant qu'il essaie en vain (1), et à

(1) Ce détail se retrouve dans l'assassinat d'Alboïn, roi des Longobards, trahi par Rosamonde, sa femme. Je transcris le passage de Saxo (f° XXX) :

Excitato deinde patruo, proceres eius igne perire retulit : adesse Amlethum veterum uncorum suorum ope succinctum ; et iam debita paternæ cladis supplicia exigere avidum. Ad hanc vocem Fengo lectulo desiliens dum proprio defectus gladio nequicquam alienum distringere conatur, opprimitur. Fortem virum, æternoque nomine dignum : qui stultitiæ commento prudenter instructus, angustiorem mortali ingenio sapientiam admirabili ineptiarum simulatione suppressit : nec solum propriæ salutis obtentum ab astutia mutuatus, ad paternæ quoque

défaut de la sienne, de faire sortir du fourreau l'épée étrangère, il est tué.

Tel fut cet homme vaillant et digne d'éloges éternelles qui, en se défendant prudemment par une folie simulée, couvrit d'une feinte démence son intelligence, supérieure au génie humain ; ainsi il garantit non-seulement sa propre vie contre les astuces, mais il réussit encore à tirer une vengeance admirablement préparée du meurtre de son père. Défenseur intelligent de soi-même, vengeur énergique de son sang, que faut-il admirer le plus en lui, le courage ou la sagesse ?

Le troisième livre est achevé ; le quatrième commence (f° xxx) :

Ayant accompli sa vengeance, Amlethus, craignant de soumettre son exploit au jugement incertain de la multitude, trouva bon de rester sur la réserve et d'attendre pour voir de quel côté se tournerait la foule douée de peu de jugement. Les gens du voisinage qui avaient aperçu l'incendie nocturne accoururent de bonne heure pour en apprendre la cause, et trouvèrent la demeure royale réduite en cendres ; ayant examiné les ruines encore chaudes, ils ne découvrirent que les restes informes des corps brûlés. La flamme avide avait tout dévoré, et il ne restait aucune trace qui aurait pu faire deviner la cause d'un pareil désastre. On aperçut aussi le corps de Fengo, abattu par le fer, entre les dépouilles san-

ultionis copiam eadem ductum præbente pervenit. Itaque et se solerter tutatus et parentem strenue ultus : fortior, an sapientior existimari debeat, incertum reliquit.

glantes. Quelques-uns furent indignés, d'autres tristes, d'autres encore ressentirent une certaine joie secrète. Ceux-ci déplorèrent la mort du chef, ceux-là se félicitèrent de la fin du tyran parricide; en un mot, la mort violente du roi causa des émotions diverses parmi les assistants. L'attitude calme du peuple donna à Amlethus l'assurance de sortir de sa cachette, et ayant réuni d'abord quelques-uns qui, à sa connaissance, lui avaient gardé bon souvenir, il convoqua une assemblée à laquelle il adressa les paroles suivantes :

« Il ne faut pas vous émouvoir de la calamité qui a frappé vos chefs ; car vous restez émus de la destinée malheureuse d'Horwendillus, vous respectez la loyauté envers un roi et la piété envers un père. Ce n'est pas le trépas d'un prince, mais d'un parricide, qui s'offre ici à vos yeux. Bien plus misérable était l'aspect du roi lui-même, égorgé par le plus atroce des scélérats ; car on ne peut lui accorder le nom d'un frère. Vous avez vu les membres sanglants d'Horwendillus ; vos yeux mouillés de larmes ont regardé son corps percé de nombreuses blessures. Et ce bourreau abominable — qui en doute ? — a agi ainsi pour dépouiller le pays de sa liberté, de sorte que d'un coup il le poussa, lui dans la mort, vous dans l'esclavage. Qui serait assez insensé pour préférer la cruauté de Fengo au bon souvenir d'Horwendillus ? Rappelez-vous avec quel amour mon père a eu soin de vous, comme il a respecté vos droits, quelle fut sa bonté envers vous. Songez à la perte du plus doux des maîtres, du plus juste des pères, remplacé par un tyran, écarté par un assassin ;

songez à vos droits méconnus et violés, à votre pays souillé de crimes, au joug imposé à vos épaules, à votre liberté anéantie. Mais en voici la fin ; le coupable est écrasé sous le poids de ses crimes, le parricide est châtié de ses forfaits. Quel homme un peu sage préférerait le tort à un bienfait? Quel esprit maître de lui-même regretterait de voir le sang retomber sur celui qui l'a versé ? Qui pleurerait la ruine du plus sanguinaire des bourreaux ? Qui se lamenterait de la chute du plus cruel des tyrans ? Et moi, que vous voyez devant vous, je suis l'auteur de ce qui a eu lieu. Je déclare avoir vengé mon père et mon pays. Seul, j'ai accompli ce que nous aurions dû faire ensemble. Je n'ai eu personne pour me secourir dans un pareil exploit ; personne ne m'a aidé à l'achever. Je n'ignore cependant pas que vous m'auriez prêté la main, si j'avais réclamé votre secours au nom de la loyauté due à votre prince légitime. Mais il m'a plu de punir les scélérats sans vous exposer ; je n'ai pas voulu charger vos épaules de ce fardeau, pensant que les miennes suffiraient à le porter. J'ai brûlé les autres ; je ne vous ai laissé que le corps mutilé de Fengo, afin qu'en le détruisant par le feu, vous puissiez exercer sur lui votre juste vengeance. Accourez, construisez le bûcher, brûlez ce corps maudit, livrez aux flammes ces membres coupables, répandez les cendres du scélérat, jetez aux vents ces restes cruels ; qu'aucune urne, qu'aucune tombe ne renferme les restes impies de ses ossements ! Qu'il ne reste aucune trace du parricide ; que ces membres flétris ne trouvent aucune place sur cette

terre ; qu'aucun lieu ne soit menacé de leur contagion ; que ni la mer, ni la terre ne soient souillées en donnant un refuge à ce corps abject. Tout le reste, je l'ai fait ; vous n'avez plus qu'à accomplir ce dernier devoir de piété. Voici donc les funérailles méritées par le tyran, et c'est ainsi qu'on doit porter le deuil du parricide. Car il ne faut pas que le pays abrite les cendres de celui qui l'a privé de sa liberté. Enfin, pourquoi vous rappellerais-je les souffrances que j'ai endurées, mes propres misères et ces infortunes que vous connaissez mieux que moi-même ? J'ai passé des années dans les pleurs, menacé de la mort par mon beau-père, méprisé par ma mère, conspué par mes amis ; j'ai passé mes journées dans le malheur (1). Toute ma vie ne fut qu'une série de dangers et d'alarmes. En un mot, je suis resté plongé dans une affreuse calamité. Souvent, dans vos plaintes secrètes, vous avez regretté ma folie, qui empêchait la vengeance du parricide ; j'y voyais un témoignage clandestin de votre sympathie, prouvant que le pieux souvenir de la perte honteuse de votre roi ne s'était pas effacé de vos cœurs. Qui aurait eu l'âme assez endurcie, le cœur assez rocheux, pour ne pas être saisi de pitié devant le spectacle de mes souffrances, ni ému de mes malheurs ? Vous, dont les mains ne sont pas souillées du sang d'Horwendillus,

(1) On songe ici involontairement aux souffrances d'Oreste, peintes par Gœthe *(Iphigénie)* et par les tragiques grecs, de sorte que je ne puis souscrire au jugement de plusieurs critiques allemands qui font fi de ce discours comme de l'échantillon bien réussi d'une rhétorique creuse et monastique.

ayez de la compassion pour le sort de celui qui a grandi parmi vous ; laissez-vous toucher par mes infortunes ! Ayez aussi pitié de ma mère affligée, de votre reine légitime d'autrefois, qui est délivrée aujourd'hui de la double honte d'embrasser le frère et le meurtrier de son époux, fardeau trop pesant pour ses faibles épaules de femme. Voilà les circonstances qui m'ont forcé, méditant ma vengeance, de dégrader mon intelligence, de me donner les airs d'un imbécile ; c'est pourquoi j'ai caché la lueur de mon esprit et simulé la folie. Maintenant, examinez si ces moyens ont été efficaces et si je suis arrivé à mes fins ; je suis heureux de vous avoir pour juges de mon entreprise. Maintenant, foulez aux pieds les restes du parricide, ragez contre les cendres de celui qui a souillé l'épouse de son frère égorgé, qui a osé tous les crimes, causé tant de désastres, porté la main d'un félon sur son souverain légitime, introduit chez vous la tyrannie la plus odieuse, ravi votre liberté et couronné d'inceste le parricide. Maintenant, accordez-moi votre protection, à moi qui suis le ministre de la vengeance et l'exécuteur d'un châtiment mérité ; rendez-moi mes droits, prêtez-moi votre appui. J'ai effacé la honte du pays, j'ai détruit l'infamie de ma mère, j'ai écarté l'oppression, j'ai jugé le parricide, j'ai évité les ruses meurtrières de mon oncle en les retournant contre lui, ces embûches qui n'auraient pas pris fin s'il existait encore. Je souffrais des torts faits à mon pays et à mon père ; j'ai anéanti celui qui étendait sur vous un sceptre de fer et exerçait plus d'autorité qu'il n'en convient aux hommes.

Reconnaissez ces bienfaits et le génie qui m'a inspiré, accordez-moi le suprême pouvoir, si je l'ai mérité ; recevez-moi parmi vous comme l'auteur d'un don pareil, comme le successeur de mon père qui arrive, non pas souillé d'un sang généreux, mais comme l'héritier légitime du trône, comme le vengeur loyal du crime commis contre mon père. Vous me devez le bienfait de votre liberté reconquise, de votre chaîne rompue, de votre joug brisé, d'un règne honteux anéanti, d'un pouvoir tyrannique éteint. Je vous ai délivrés de l'esclavage, je vous ai rendus à vous-mêmes, je vous ai restitué votre rang et sauvé votre gloire, j'ai enlevé le tyran, j'ai triomphé du bourreau. Vous tenez le prix ; vous connaissez mon mérite ; mon titre à la récompense, c'est ma valeur. »

Ce discours du jeune homme gagna tous les cœurs et il toucha même quelques-uns jusqu'aux larmes. Cette douleur apaisée, il fut salué roi par une acclamation générale ; car ils plaçaient tous un grand espoir dans ses talents, puisqu'il avait couvert d'un épais voile toute son entreprise, heureusement terminée par une énergie sans exemple. En effet, plus d'un l'admirera pour avoir enveloppé de mystère son dessein pendant si longtemps.

Après avoir terminé ses exploits chez les Danois, Amlethus repartit pour la Bretagne avec trois vaisseaux somptueusement équipés, pour revoir son beau-père et sa femme. Il emmenait à sa suite la fleur de la jeunesse, bien exercée aux armes et distinguée de toute manière ; car si autrefois il avait des apparences misérables, maintenant il affectait la pompe et la magnificence, et, voué auparavant à la pauvreté,

dès lors il sacrifia à l'élégance et à la richesse (1). De plus, il fit dépeindre tous ses exploits sur son bouclier, où l'on pouvait voir, figuré par d'excellentes images, tout ce qui lui était arrivé depuis sa plus tendre jeunesse, dans une sorte d'aperçu glorieux, portant témoignage de ses souffrances et de sa valeur (2). Sur ce bouclier, on voyait Horwendillus assassiné, Fengo, le parricide incestueux, l'oncle trempé dans le crime, le neveu couvert de dérision, les pieux et leurs crochets, les soupçons du beau-père, la dissimulation du beau-fils, les différents genres d'épreuves, la femme employée au piége, le loup à la gueule menaçante, le gouvernail trouvé sur la plage, l'entrée dans la forêt, le taon chargé d'un brin de paille, le jeune homme averti de la ruse insidieuse et le commerce avec la jeune fille à distance des hommes de la suite. On y voyait aussi la demeure royale, le fils en tête à tête avec la reine, l'espion égorgé, bouilli,

(1) Ce passage de l'humilité à l'orgueil marque la péripétie dans l'action et fait pressentir la ruine future du héros. Saxo dit :

In clientelam quoque armis præstantem juventutem adciverat exquisito decoris genere cultam ; ut sicut cuncta despicabili dudum habitu gesserat, ita nunc magnificis ad omnia paratibus uteretur, et quidquid olim paupertati tribuerat, ad luxuriæ impensam converterets In scuto quoque sibi parari jusserat omnem operum suorum contextum ab ineuntis ætatis primordiis auspicatus : exquisitis picturæ notis adumbrandum curavit.

(2) Ces peintures, empruntées à Virgile (I, 455 s. s.), sont la grande ressource des poètes du moyen âge, quand ils veulent introduire des épisodes dans leurs récits. Qu'on songe aussi à la tapisserie de Bayeux, etc.

jeté dans le cloaque et abandonné au porcs, dont les brutes féroces font un repas. On y voyait de plus Amlethus surprenant le secret des messagers endormis, effaçant les caractères, les remplaçant par d'autres signes, dédaignant le repas, refusant la boisson, examinant le regard du roi et remarquant les mauvaises façons de la reine. On y voyait les envoyés pendus et les noces du jeune prince, son retour en Danemark, les bâtons exhibés en guise des compagnons, dont on lui demande des nouvelles, le jeune homme faisant l'échanson, le fer qu'il fait sortir du fourreau, les doigts coupés, la lame fixée par une cheville, l'augmentation de la gaieté, le tumulte de la fête, la tenture jetée sur les dormeurs et attachée par les nœuds et les crochets, le tison mis à l'édifice, les convives brûlés, le palais dévoré par les flammes, Amlethus approchant de la couche de Fengo, enlevant son glaive et le remplaçant par le sien rendu inutile; enfin, le roi succombant sous les coups de sa propre épée, que dirige la main de son beau-fils. Un artiste ingénieux avait figuré tous ces faits avec un art exquis sur son bouclier de combat, en imitant le récit par le dessin et achevant l'œuvre par la nuance des couleurs. Les compagnons du jeune roi, afin de mieux paraître quand il fallait se montrer, se servaient aussi de boucliers avec des ornements d'or.

Le roi de Bretagne les reçut avec pompe et bienveillance; mais lorsque, pendant le banquet, il demanda avec intérêt, à Amlethus, si Fengo vivait en bonne fortune, il apprit par son gendre que celui dont le salut le préoccupait avait péri par

le fer. Poursuivant avec ardeur ses interrogations, il sut qu'Amlethus était l'auteur aussi bien que le messager de la mort de Fengo. A cette nouvelle, son âme fut glacée d'un effroi secret, car autrefois il lui avait juré de le venger. Ils étaient convenus entre eux que celui qui survivrait à l'autre, tirerait vengeance de sa mort. Ainsi le roi se sentait entraîné, d'un côté, vers sa fille, par le devoir naturel, vers son gendre, par l'affection; de l'autre côté, vers son ami, par la pitié et l'obligation d'un serment et leur promesse mutuelle qu'il ne pouvait négliger sans offense. Enfin, la foi jurée l'emporta chez lui sur les liens du sang, et l'obligation religieuse qui le poussait à la vengeance de son ami passa avant l'alliance du parent. Mais, reconnaissant un grand crime dans la violation des lois de l'hospitalité, il aima mieux faire exécuter l'acte de vengeance par une main étrangère, en mettant des apparences innocentes devant son forfait restant secret. Il cacha donc son piége sous les bons offices et couvrit son dessein de nuire sous des airs faux de bienveillance. Et comme sa reine était récemment morte de maladie, il chargea Amlethus d'une mission en vue d'un nouveau mariage, en lui déclarant qu'il le choisissait à cause de l'adresse particulière dont il avait fait preuve. Il lui expliqua qu'en Écosse régnait une femme dont il désirait vivement l'alliance; car il savait qu'elle refusait le mariage, non-seulement par pudeur, mais encore qu'elle le haïssait par hauteur de caractère, de sorte qu'elle faisait périr ceux qui venaient la demander et que pas un seul de ses nombreux

prétendants n'avaient échappé au supplice (1). Amlethus partit néanmoins pour cette mission dangereuse, comptant en partie sur sa propre suite, en partie sur les gens du roi. Arrivé en Écosse et à peu de distance de la résidence royale, il se rendit dans un pré voisin de la route, pour laisser les chevaux se reposer, et comme dans cet endroit charmant le murmure d'un ruisseau l'invitait à un repos agréable, il plaça des postes pour garder son camp. La reine, ayant appris son arrivée, envoya en reconnaissance dix jeunes gens qui devaient lui rendre compte de l'apparence des étrangers. Parmi eux, il y en avait un plus adroit que les autres qui, en trompant les sentinelles, approcha d'Amlethus qui dormait, ayant la tête appuyée contre son bouclier. Il l'enleva avec une telle douceur qu'il ne troubla ni le repos du prince, ni le sommeil d'aucun des hommes de l'expédition, et le rapporta à sa maîtresse comme preuve non-seulement de son message, mais encore parce qu'on pouvait y voir quel était celui qui arrivait. Avec la même adresse il enleva aussi la lettre [du roi de Bretagne] de l'endroit où elle était gardée. La reine, ayant reçu le tout, examina le bouclier, en comprit toute la signification à l'aide des notes qui accompagnaient les images, et sut ainsi qu'elle allait voir celui qui, fort d'une intelligence suprême, avait châtié son oncle du meurtre de son père. Après avoir parcouru

(1) Cette fière Écossaise rappelle, sous plusieurs rapports, la *Valkyrie* du Nord, Brynhild, du cycle des *Nibelungen*. Dans un autre sens, c'est aussi une Marie Stuart anticipée.

aussi les tablettes par lesquelles elle était demandée en mariage, elle en effaça tous les caractères, car elle avait horreur d'une alliance avec un vieillard et désirait celle d'un jeune homme. Elle y inscrivit donc une missive, censée venir du roi de Bretagne et signée de son nom, dans laquelle elle était demandée pour le porteur. Elle eut soin aussi de mentionner dans son écrit les faits qu'elle avait lus sur le bouclier, de sorte que la lettre semblait confirmer le bouclier et le bouclier la lettre. Ensuite elle ordonna à ceux qu'elle avait envoyés en reconnaissance de rapporter le bouclier et les tablettes à leurs places, en employant ainsi envers Amlethus la même ruse dont il avait fait usage pour tromper ses compagnons. Pendant ce temps-là, Amlethus s'était aperçu du vol du bouclier et tenait les yeux fermés à dessein, en ayant l'air de dormir; et, en effet, ce qu'il avait perdu pendant son sommeil réel, il le recouvra pendant son sommeil feint; car il s'attendait d'autant plus à une nouvelle ruse de la part de celui qui l'avait surpris, que la première lui avait si bien réussi. Son attente d'ailleurs ne le trompa point; car il se leva subitement à l'approche clandestine de l'espion qui allait remettre à leurs places le bouclier et les tablettes, le saisit et le jeta dans les fers. Ensuite, il réveilla ses compagnons et se dirigea vers le palais de la reine. L'ayant saluée au nom de son beau-père, il lui tendit les tablettes, couvertes de son sceau. Hermethruda — c'était le nom de la reine — les ayant reçues et parcourues, approuva les exploits ingénieux d'Amlethus par des paroles gracieuses ; elle ajouta que Fengo

avait enduré un châtiment mérité, qu'Amlethus lui-même avait mené ses affaires avec une pénétration supérieure à celle du commun des mortels, ayant achevé non-seulement avec la plus rare adresse son œuvre de vengeance sur un assassin incestueux, mais en s'emparant aussi, par des voies légales, de l'empire de celui qui lui avait tendu de nombreux piéges. C'est pourquoi elle s'étonnait de ce qu'un homme doué d'un génie pareil, ait pu commettre la sottise de se marier comme il l'avait fait, en acceptant, lui qui dépassait le niveau ordinaire des hommes, une alliance ignoble et obscure. Son épouse était issue d'esclaves, bien que la fortune les eût exaltés par les honneurs de la royauté. Cependant un homme sage ne devait pas rechercher dans son mariage l'éclat extérieur; mais, en allant choisir, il fallait faire attention à une noble race et à une lignée illustre, sans se laisser captiver par les attraits de la beauté, qui ne servent qu'à irriter et à contenter les sens et se perdent facilement. Mais, dit-elle, il existe une femme à laquelle tu peux t'associer, en vertu de sa noblesse égale à la tienne, qui convient à tes embrassements par sa haute position comme par son sang illustre, qui est aussi incomparable pour ses trésors que pour sa descendance royale. Elle lui fit observer qu'elle était reine et même roi, autant que son sexe le lui permettait; qu'en tout cas, celui qu'elle jugerait digne de partager sa couche deviendrait roi et monterait sur le trône; qu'un sceptre convenait à son alliance et son alliance à un sceptre; et qu'une offre pareille n'était pas peu de chose de la part de celle qui avait cou-

tume de faire répondre le glaive à ceux qui aspiraient à sa main. Ce fut ainsi qu'elle l'exhorta à tourner vers elle son désir de plaire, de diriger vers elle ses vœux de mariage et d'apprendre à préférer la race à la beauté.

Après avoir parlé ainsi, elle se jeta dans ses bras. Enchanté des paroles de la jeune beauté, il répondit à ses caresses, se laissa aller à ses embrassements et témoigna son contentement de ses désirs. Un banquet fut préparé, les amis furent appelés, les chefs convoqués, les noces célébrées. Ensuite, Amlethus, accompagné de sa jeune femme et d'une troupe choisie d'Écossais qui pouvait le défendre contre les embûches, retourna en Bretagne. La fille du roi qu'il avait épousée vint au-devant de lui ; et, tout en déplorant l'injure qu'il lui avait faite en lui préférant une concubine, elle trouva injuste de laisser à sa jalousie le pas sur son devoir matrimonial ; elle ne se sentait pas assez éloignée de lui pour se taire sur le piége qui le menaçait, afin qu'il pût se servir de son avis pour se préserver contre un danger voisin. « Elle portait, lui dit-elle, un gage de leur alliance dans son enfant, et c'était là une raison suffisante pour justifier les égards qu'elle avait pour lui. Amlethus, dit-elle, avait haï le débaucheur de sa mère ; moi, j'aimerai l'amante de mon mari ; aucune angoisse ne calmera, aucune envie n'éteindra l'ardeur dont je brûle pour vous ; il faut que je vous découvre les desseins qui se trament contre votre personne, que je vous informe des embûches qui menacent votre vie. Mettez-vous donc en garde contre votre beau-père, puisque vous avez pris pour

vous, par une ingénieuse substitution, tous les fruits de sa mission. »

Par ces paroles, elle se montra plus dévouée à ses devoirs d'épouse que de fille. Cependant le roi de Bretagne survint et, ayant serré son gendre étroitement dans ses bras, il l'invita à un banquet, en cachant ainsi les projets qu'il nourrissait sous des apparences d'amitié. Averti de la tromperie, Amlethus dissimula également. Emmenant deux cents chevaliers avec lui et portant une cuirasse sous ses vêtements, il suivit son hôte; car il aimait mieux affronter le danger à l'aide de la ruse, que l'éviter honteusement, tellement il croyait devoir employer la droiture en toute chose. Lorsqu'il approcha à cheval, le roi l'attaqua sous la porte ouverte à deux battants et l'aurait percé de sa lance, si la résistance de la cotte de maille cachée n'avait arrêté le fer. Ayant reçu une blessure légère, Amlethus se retira vers l'endroit où il avait laissé la jeunesse écossaise avec l'ordre d'attendre; ensuite il envoya au roi l'espion de sa nouvelle épouse qu'il avait fait prisonnier et qui devait l'excuser, par les ordres d'Hermethruda, qui avait fait enlever furtivement les tablettes destinées à sa maîtresse; car c'est ainsi qu'Amlethus comptait faire pardonner sa trahison. Cependant le roi ne tarda pas à le suivre dans sa fuite et détruisit la plus grande partie de ses forces. Une lutte suprême devait avoir lieu le lendemain. Amlethus, désespérant de la possibilité de résister, fit alors semblant d'augmenter le nombre de ses hommes en redressant ses morts, dont il soutenait les corps en partie par des pieux, en partie

en les appuyant contre les rochers voisins ; d'autres encore, il les remit sur leurs chevaux, n'ayant rien enlevé de leurs armes, comme s'ils étaient disposés sérieusement en vue d'une bataille rangée (1). Aussi la ligne des morts n'était-elle pas moins nombreuse que le noyau des vivants. Ce fut un spectacle étonnant que de voir les morts entraînés au combat et les défunts portés à la lutte. Cet expédient réussit bien à son inventeur ; car les simulacres offrirent, sous les rayons éclatants du soleil, l'apparence d'une force considérable. Ainsi les vaines images des morts remplaçaient l'ancien nombre des soldats, et on aurait dit que le carnage de la veille n'avait aucunement diminué leur effectif. Effrayés par ce spec-

(1) Ce passage est tellement curieux que je transcris ici tout le texte latin (IIII, f° XXXII, 1, 2) :

« Quem rex avidius fugientem insequi non moratus, maiore copiarum parte privavit : ita ut Amlethus die postero salutem prælio defensurus, desperatis admodum resistendi viribus ad augendam multitudinis speciem exanima sociorum corpora, partim subjectis stipitibus fulta, partim propinquis lapidibus affixa, alia viventium more equis imposita, nullo armorum detracto perinde ac præliatura feriatim (?) in aciem cuneumque digesserit. Nec rarius mortuorum cornu erat quam viventium globus. Stupenda siquidem illa facies erat : quum extincti raperentur ad prælia : defuncti decernere cogerentur. Quæ res auctori otiosa non fuit, quum ipsæ extinctorum imagines lacessentibus solis radiis immensi agminis speciem darent. Ita enim inania illa defunctorum simulacra pristinum militum numerum referebant : ut nihil ex eorum grege hesterna strage diminutum putares. Quo aspectu territi Britanni pugnam præcurrere fuga a mortuis superati quos vivos oppresserant. »

Qu'on songe aussi au vieux *Cio Campéador*, dont le corps inanimé, mais revêtu de son armure et attaché sur son cheval de bataille, répand la consternation dans l'armée des Maures, dès qu'ils l'aperçoivent.

tacle, les Bretons se mirent en fuite au lieu de combattre, vaincus par les morts qu'ils avaient eux-mêmes privés de la vie. Y eut-il plus de ruse ou plus de chance dans cette victoire ? Essayant de s'échapper, le roi fut tué par les Danois, qui le poursuivaient. Vainqueur et chargé d'un immense butin qu'il fit en Bretagne. Amlethus, dès lors, regagna son pays, accompagné de ses deux épouses (1).

En attendant, Roricus était mort et Vigletus lui avait succédé. Il avait dépouillé de tous ses trésors royaux la mère d'Amlethus, en la tourmentant par toutes sortes de prétentions et en se plaignant de ce que Amlethus s'était emparé du trône de Jutland,

(1) Ne pourrait-on voir, dans le récit de la bataille des morts, le premier germe de l'apparition du père de Hamlet comme une ombre couverte, les deux premières fois, de toute son armure ? — apparition dont l'explication n'a pas même été essayée jusqu'à présent. On n'y pensait pas, pour une raison bien simple. La chronique de Saxo est un livre rare, et quand parfois les Shakspearologues remontaient jusqu'à lui, ils l'abandonnaient, comme Karl Simrock (*Die Quellen des Shakspeare*, I, p. 103-121. Bonn. Marcus, 2e édit., 1872), à l'endroit où finit l'action de la pièce, c'est-à-dire où le récit latin décrit le second voyage en Bretagne. Seul, M. L. Ettmueller (*l. c.*) va jusqu'au bout, en omettant, cependant quelques passages. M. Zinzow (*l. c.*) ne donne qu'une analyse, fortement écourtée, du récit de Saxo. Quant à Belleforest, bien qu'il ait rendu ce récit jusqu'au bout, il néglige et étrangle l'épisode écossais et ne mentionne pas la bataille des morts. Si donc les auteurs dramatiques anglais n'ont connu que lui ou son traducteur, ce détail devait leur rester inconnu ; mais la fable a pu leur parvenir par d'autres voies. Pour nous, il y a ici un indice important, montrant que l'histoire de Hamlet a pu être connue bien avant la date qu'on fixe habituellement à son introduction en Angleterre.

dont le roi Lethréen seul avait le droit de disposer. Dans ces circonstances, Amlethus fit preuve d'une extrême modération, en offrant à Vigletus la partie la plus riche de son butin, de sorte que son grief semblait compensé par ces dons. Néanmoins Vigletus l'attaqua plus tard, sous prétexte de vengeance, et triompha de lui dans la guerre en devenant ainsi d'un ennemi secret un ennemi ouvert. Il poussa dans l'exil Fiallerus, préfet de Scanie, qui se retira, à ce qu'on raconte, dans un lieu inconnu à nos peuples qu'on appelle Undensakre (1). Lorsque Amlethus fut ensuite provoqué au combat par Vigletus, soutenu maintenant par les forces de la Scanie et de Seeland, il fut plongé dans le doute, ne sachant s'il devait se couvrir de honte ou bien affronter le péril. Car il savait qu'il jouait sa vie, s'il résistait, ou qu'il encourrait l'infamie du fuyard, s'il s'échappait. Réflexion faite, le désir de sauver son honneur l'emporta dans son âme, et son amour extrême de la gloire le porta à risquer la défaite afin que l'éclat réel de sa renommée ne fût flétri par un essai mesquin d'éviter sa destinée, car il savait qu'entre une vie ignoble et une mort glorieuse il y a toute la distance qui sépare la dignité du mépris. D'ailleurs, il était tellement épris d'Hermethruda, que la perspective de son veuvage lui causa plus de soucis que celle de sa propre mort,

(1) M. L. Ettmueller (*l. c.*) pense que ce pays inconnu pourrait bien être l'autre monde, *Undensakre* signifiant le champ d'Odin. En tout cas, le mot *Gottesacker*, le champ de Dieu, est toujours en usage dans l'Allemand actuel comme synonyme de cimetière.

et il eut soin de songer au moyen de lui préparer un second mariage avant d'entreprendre la guerre. C'est pourquoi Hermethruda lui fit la promesse généreuse de le suivre jusque sur le champ de bataille; elle lui déclara même que la femme qui refuserait de partager la mort de son mari était méprisable. Mais elle ne fut guère fidèle à ces paroles suprêmes; car Amlethus ayant été vaincu et tué par Vigletus près de Jutia, elle devint le prix et l'amante du vainqueur. C'est ainsi que la fortune détruit tous les serments féminins; la suite des temps les efface et les coups du sort changent la foi de leurs âmes portées vers la volupté. Autant que la femme aime à promettre, autant elle est disposée à ne pas tenir; les divers attraits du bien-être la séduisent, et elle ne demande que du nouveau en oubliant le passé; essoufflée et dépourvue de réflexion, elle court à la satisfaction de ses appétits.

Telle fut la fin d'Amlethus, dont la gloire aurait égalé celle des Dieux et éclipsé les exploits d'Hercule, si la fortune l'avait favorisé en proportion de son génie. Près de Jutia, il y a encore un champ qui se glorifie de son nom et de la possession de sa tombe (1). Vigletus mourut de maladie après un règne long et paisible.

(1) Le tombeau de Hamlet, qu'on montre au voyageur naïf à Marienlyst, près Elseneure, sur le Sund, en Seeland, n'est donc qu'un décor de théâtre postérieurement inventé, comme le chemin creux (*die hole gasse*) de Kuessnacht, qui n'a été découvert et arrangé qu'après l'apparition du *Guillaume Tell*, de Schiller.

Je transcris le passage de Saxo, relatif à la fin de son héros (IIII, f° XXXII, 2) :

J'ajoute à la traduction du passage de Saxo une appréciation importante du rapport intérieur et direct qui semble exister entre les données du chroniqueur et celle de Shakspeare. Cette appréciation est due à Karl Simrock (1), poète et philologue allemand, mort en 1876, qui s'est beaucoup occupé des origines germaniques.

« Quelques-uns des caractères créés par Shakspeare, dit-il, peuvent être reconnus chez Saxo. Le frère de lait du prince est Horatio, le condisciple de Hamlet à Wittenberg. Le courtisan indiscret devient Polonius, la jeune fille Ophélia. — Les compagnons de Hamlet, dans son voyage d'Angleterre, se retrouvent dans Rosencranz et Gildenstern. — On a comparé le Hamlet de Shakspeare avec l'Oreste d'Eschyle et de Sophocle, pour démontrer la différence qui règne entre les mondes antique et moderne. La ressemblance repose sur le fait que, dans les deux cas, la mère est mariée au meurtrier du père que le fils venge sur eux. L'aliénation mentale se trouve également des deux côtés ; seulement,

Nam quum Amlethus apud Jutiam a Viglero acie interemptus fuisset (Hermathruda) ultro in victoris prædam, amplexumque concessit. Ita votum omne fæmineum fortunæ varietas abripit : temporum mutatio dissolvit : et muliebris animi fidem lubrico nixam vestigio fortuiti rerum casus extenuant : quæ sicut ad pollicendum facilis, ita ad persolvendum segnis : variis voluptatis irritamentis astringitur atque ad recentia semper avidius expetenda veterum immemor : anhela præceps cupiditate dissultat. Hic Amlethi exitus fuit : qui si parem naturæ atque fortunæ indulgentiam expertus fuisset, æquasset fulgore superos, Herculea virtutibus opera transcendisset. Insignis eius sepultura ac nomine campus apud Jutiam extat.

(1) *Die Quellen des Shakspeare*, 2e édit. Bonn., 1872, I, 121 ss.

Oreste est tourmenté par les Furies, après avoir accompli un acte dicté par l'instinct ; Hamlet, au contraire, court le risque de l'égarement mental, ne pouvant se résoudre à l'action et en pesant trop le pour et le contre. Hamlet est donc un Oreste renversé ; l'un réfléchit avant, l'autre après l'action ; l'un agit trop vite, l'autre trop lentement. — Il faut remarquer aussi qu'on rencontre des deux côtés le filet employé pour faire périr les victimes ; c'est à l'aide de ce piége que Clytemnestre venge le sacrifice d'Iphigénie, Hamlet la mort de son père. Le filet garde ici sa signification comme symbole de la perfidie, comme dans l'*Edda* qui en attribue l'invention à Loki. — Chez Saxo, Hamlet simule la folie seulement pour gagner du temps, sûr comme il est d'arriver un jour à ses fins ; chez Shakspeare, il est atteint du mal dont il se donne l'apparence ; il n'a pas de dessein bien arrêté et, privé de la perspective du succès, tout en se sentant poussé vers l'action, il perd son équilibre mental. Ici Shakspeare a abandonné la tradition pour faire du nouveau ; la conception du sujet devient tout autre, de même que le dénouement. Vainqueur chez Saxo, Hamlet périt chez Shakspeare. — Déjà Belleforest avait remarqué l'analogie qui règne entre Hamlet et Brutus ; il ajoute l'exemple de David, auquel il arrive une fois de simuler la folie. Mais c'est là une rencontre fortuite qui ne justifie pas l'hypothèse d'une connexion intérieure. Tristan, bien qu'il se serve d'une folie simulée pour se venger de ses ennemis, ne se rapproche pas davantage de Hamlet. Brutus et Hamlet, au contraire, sont de vrais cousins. »

Après avoir donné à cette ressemblance un large développement, appuyé sur l'examen des mythes romain et scandinave, Simrock arrive à la conclusion que Hamlet, tel que Saxo le décrit, n'est pas nécessairement la répétition du Brutus de Tite-Live. « Les mêmes causes, dit-il, produisent les mêmes effets, et à l'époque primitive, où le mythe se forme, les mêmes faits sont racontés chez les peuples les plus éloignés. — Il est vrai que Saxo qui, non-seulement connaissait Tite-Live, mais qui l'avait pris pour modèle, peut être censé avoir emprunté pour Hamlet la folie de Brutus et les bâtons remplis d'or qu'il portait à Delphes. Cependant le récit de Saxo a un caractère d'authenticité qui nous fait croire qu'il ne le donne pas de seconde main, mais qu'il l'a puisé à la source d'une tradition originale. A d'autres endroits on trouve d'autres ressemblances qui ne sont pas non plus le fruit d'une simple imitation. Le changement du contenu d'une lettre ou d'une inscription runique se rencontre fréquemment. De même, les preuves de perspicacité que donne Hamlet (au banquet du roi de Bretagne) ne sont que le produit de la finesse de ses sens, finesse qui appartient à l'animal encore plus qu'à l'homme. Mais aux époques primitives la sagesse est synonyme de cette finesse. C'est ainsi que les *Sept Sages Maîtres* placent sous chaque pied du lit, où repose leur élève Dioclétien, une feuille de lierre, afin de se convaincre s'il a appris quelque chose pendant ses sept années d'étude. A son réveil, le jeune homme regarde avec étonnement le plafond et dit : « Ou bien la voûte est descendue, ou bien le sol s'est élevé sous moi. » Dans

le conte facétieux des *Deux Gourmets*, l'un prétend que le vin a un goût de cuir, l'autre, de fer. A l'examen de la pièce de vin, on découvre au fond une clé de fer attachée à une lanière de cuir. Enfin, les soupçons de Hamlet, à l'endroit de l'origine du roi et des manières de la reine, trouvent également des analogies dans plusieurs mythes. »

Je ne mentionne que les deux suivants entre les exemples donnés par Simrock. « Dans la *Woelsungasaga*, la reine Hiordis, la mère de Sigurd, a changé de vêtements avec sa servante. Le roi Alf leur pose cette question : A quoi reconnaissent les femmes que le jour vient et que la nuit se passe quand elles ne voient aucun astre céleste? La servante répond : Quand j'étais jeune, j'avais coutume de boire de l'hydromel de bonne heure; et depuis que je ne le fais plus, je me réveille pourtant au même moment; c'est-là ma marque. Le roi sourit et dit : C'est-là une méchante coutume pour la fille d'un roi. Hiordis, interrogée de même, dit : Mon père me donna un anneau d'or ayant la propriété de refroidir sur le doigt de bonne heure, et c'est-là ma marque. Alf sait dès lors où il en est, et il épouse Hiordis. Dans les *Cento Novelle antiche*, un sage devine que tel cheval a été nourri de lait d'ânesse, que tel bijou renferme un ver, et que le roi est le fils d'un boulanger. L'examen des faits lui donne raison sur les deux premiers points, et enfin la mère du roi est contrainte de confirmer l'assertion du sage pour le troisième. »

BELLEFOREST

SES HISTOIRES TRAGIQUES

ET LEUR TRADUCTION EN ANGLAIS

5

Après avoir pris connaissance du récit de Saxo, nous devons examiner en quoi la Nouvelle de Belleforest s'écarte de ce modèle, soit en l'écourtant, soit en l'amplifiant.

Pour composer son récit, Belleforest s'est évidemment donné la peine de feuilleter, en grande partie du moins, la *Chronique* de Saxo. Il en fournit la preuve en donnant d'abord un petit abrégé des événements qui précèdent l'action principale, et en faisant dans la suite plusieurs allusions bien choisies à d'autres faits de l'histoire fabuleuse du Danemark. Ceci à part, il suit son auteur d'un pas fort inégal. Parfois il s'étend longuement sur telle partie du sujet qui lui paraît intéressante; parfois il se sent pressé, et alors il résume, en quelques mots, ce que Saxo a développé davantage. Belleforest affectionne surtout les beaux discours, les considérations morales et les généralités de toute sorte. Au commencement, il excuse le choix de sa matière, qui, craint-il, pourrait déplaire; car il transporte le lecteur dans un pays

barbare, lointain, septentrional et, par conséquent, dépourvu de charme. Mais par cela même son Hamlet fera contraste avec les autres *Histoires tragiques*, et la variété est la source des plaisirs : on lui pardonnera donc sa digression. Arrivé au beau discours que Collerus adresse à Horwendillus, au moment de leur combat, Belleforest l'abrége et le réduit à peu de chose; ayant conscience de ce qui se passait de son temps, il ne se souciait peut-être pas de faire l'apologie du duel. Il abrége également l'histoire de la tentation du jeune prince dans la forêt, qu'il a dû trouver quelque peu scabreuse. Il rend d'autant plus longue la conversation entre Amlethus et sa mère; l'allocution courte et énergique du fils est remplacée par un long monologue de Geruthe, une harangue interminable d'Amlethus et une réplique, également fort développée, de sa mère. Dans ces trois morceaux, on parle, pour ainsi dire, *de rebus cunctis et quibusdam aliis;* il y est surtout question de la mission sacrée des rois, et de nombreux exemples, empruntés à l'histoire sacrée et profane, montrent quelle est l'importance de la bonne conduite des princes et des princesses. Le discours qu'Amlethus adresse aux Danois, après la défaite de ses ennemis, est d'une longueur démésurée; il emplit, à lui seul, près d'un quart de la Nouvelle. Le banquet du roi de Bretagne fournit au nouvelliste le prétexte d'une digression bizarre. Selon lui, la pénétration, dont le jeune prince fait preuve, s'explique comme l'effet de la sorcellerie, fort répandue « à cette époque, dans les pays du Septentrion. » Dès lors, Belleforest se livre à un examen approfondi de la question, si la magie est

chose permise ou non. Il résout cette controverse d'une manière fort orthodoxe en proscrivant la sorcellerie chez les nations éclairées par la Providence divine, tandis que les aveugles païens du Nord, voués au diable et à l'enfer, étant déjà damnés quand même, pouvaient l'exercer sans inconvénient. A cet endroit, les opérations de Saül et de la sorcière d'Endor embarrassent bien un peu notre auteur ; mais il n'y voit qu'une exception qui confirme la règle.

Le passage relatif à la mort de Fengo est important aussi. Belleforest y devient bien plus explicite que Saxo. Voici ce qu'il dit : « Amleth luy donna un grand coup sur le chinon du col, de sorte qu'il luy feit voler la teste parterre, disant : c'est le salaire deu à ceux qui te ressemblent, que de mourir ainsi violemment : et pour ce va, et estant aux enfers, ne faux de compter à ton frère, que tu occis meschamment, que c'est son fils qui te fait faire ce message, à fin que soulagé par ceste memoire, son ombre s'appaise parmy les esprits bien-heureux, et me quite de celle obligation qui m'estraignoit à poursuivre ceste vengeance sur mon sang mesme, puis que c'estoit par luy que j'avois perdu ce qui me lioit à telle consanguinité et alliance » (f° 138).

Cette amplification, fidèlement reproduite par la traduction anglaise, pourrait, aussi bien que la bataille des morts, contenir le germe de l'apparition spectrale du père de Hamlet, demandant vengeance, afin de pouvoir reposer en paix. On y pensera surtout en examinant la troisième scène du troisième acte, où Hamlet, surprenant Claudius en prières, ne veut profiter de l'occasion de le

tuer, parce que le coupable irait ainsi droit au ciel (1). Cependant, je n'énonce ici qu'une simple hypothèse, pareille à celle que j'ai déjà formulée auparavant, à l'endroit de l'ombre du père de Hamlet.

Plus loin, Belleforest abrége fortement la seconde expédition en Angleterre et le voyage en Écosse. Les épisodes du bouclier et de la bataille des morts manquent complètement; cependant, le nouvelliste ajoute ici ce que Saxo ne dit pas, savoir que ce fut « une troisième fois » que les Danois ravagèrent alors l'Angleterre. Vers la fin du récit, Belleforest amplifie beaucoup les deux discours que Hermethruda et sa première femme adressent à Amlethus. Enfin, arrivé au bout, il se laisse aller à une péroraison pompeuse, où il est question de Mithridate, de Zénobie, de Samson et des Mystères de l'Évangile; car notre nouvelliste aime à faire étalage de ses connaissances mythologiques, historiques et dogmatiques, et à d'autres endroits, les rois romains, depuis Romulus jusqu'à Tarquin et Brutus; Cicéron, Domitien et Titus; Saül, David et Urias; Adonis et Bellérophon; Merlin, Mahomet, Bajazet et Soliman, se retrouvent tous sous sa plume.

En thèse générale, on est tenté de dire qu'il y a deux hommes dans l'auteur des *Histoires tragiques :* le personnage officiel qui a peur de tout ce qui pour-

(1) And now I'll do't : and so he goes to heaven,
And so am I reveng'd ? That would be scanned :
A villain kills my father; and forthal
I, his sole son, do this same villain send
To heaven, III, 3.

rait choquer la cour et la ville, le clergé et la noblesse ; et le Gascon facétieux qui court à la rencontre des bons mots et des traits d'esprit gaulois. Belleforest est tantôt pédant et fastidieux, tantôt spirituel et amusant. D'une sentence banale, il passe volontiers à une tournure épigrammatique. Il prêche beaucoup trop ; mais, au beau milieu de ses sermons, sa main laisse échapper quelquefois une bonne poignée de ce gros sel gaulois qui se trouve en profusion chez la plupart des écrivains de son pays et de son siècle. D'ailleurs, son sujet de prédilection, ce sont les femmes, et celles-là, il les blâme plus souvent qu'il ne les loue. Quelquefois il trouve que ce sont des anges de vertu ; mais c'est l'exception, et quand, par malheur, il leur arrive de tourner mal, elles deviennent les causes des trois quarts des maux qui affligent la pauvre humanité. Je transcris un passage relatif à ce sujet, qui peut en même temps servir comme échantillon du style de Belleforest (f° 115, s. s.).

« Et celle mal-heureuse, qui avoit receu l'honneur d'estre l'espouse d'un des plus vaillans et sages princes de Septentrion, souffrit de s'abaisser jusques à telle villenie que de lui faucer la foy : et qui pis est, espouser encor celuy, lequel estoit le meurtrier tyran de son espoux legitime : ce qui donna à penser à plusieurs, qu'elle pouvait avoir causé ce meurtre pour iouir librement de son adultere. Que scauroit-on voir de plus effronté, qu'une grande, depuis qu'elle s'esgare en ses honnestetez ? Ceste Princesse, qui, au commencement estoit honorée de chacun, pour ses rares vertus, et courtoisie, et chérie de son époux, dés aussi tost qu'elle preste l'oreille au tyran Fengon,

elle oublia, et le ranc qu'elle tenoit entre les plus grands, et le devoir d'une espouse honneste, pour le salut de sa partie. Je ne veux m'amuser contre ce sexe, à cause qu'il y en a assez qui s'estudient à le blazonner, courant sus à toute espece de femmes, pour la faute de quelques-unes : Bien diray-je que, ou il faudroit que nature eust osté l'opinion aux hommes de s'acointer à icelles, ou leur donner l'esprit assez rassis, pour suporter les traverses qu'ils en reçoivent, sans se plaindre si souvent, et tant estrangement, puisque c'est leur bestise qui les acable. Car s'il est ainsi que la femme soit un animal si imparfait, qu'ils le chantent, et qu'ils cognoissent cette beste si indomptable, comme ils la crient, pourquoy sont-ils si sots, que de la poursuivre, et tant hebetez, et abrutiz, que de se fier en ses caresses ? »

Je cite encore un autre passage curieux qui se trouve à la fin de la Nouvelle (f° 163, 2, s. s.).

« Mais vous qui lisez cecy, je vous prie ne ressembler l'araigne qui se repaist de la corruption, qui est es fleur et fruicts dans un verger, la ou l'abeille recueille son miel des fleurs les plus soefves et mieux flairantes qu'elle sçait choisir : car l'homme bien né, faut qu'il lise la vie du paillard, yvroigne, cruel, voleur et sanguinaire, non pour l'ensuyvir, ny souiller son ame de telles immondices, ains pour eviter la paillardise, fuir le desbord et superfluité es banquets, et suyvre la modestie, continence, et courtoisie, qui recommande Amleth en ce discours, lequel parmy les banquets des autres, demeuroit sobre, et ou chascun se penoit d'accumuler thrésor, cestui-cy simplement, n'esgallant les richesses à l'honneur, il consentoit

de faire un amas de vertus, qui l'esgalassent à ceux qu'il estimoit Dieux, n'ayant encor receu la lumière de l'Évangile : affin qu'on voie, et parmy les Barbares et entre ceux qui estoient esloignez de la cognoissance d'un seul Dieu, que nature estoit esguillonnée à suivre ce qui est bon, et poussée à embrasser la vertu n'y ayant jamais eu nation, tant farouche fut-elle, qui n'ayt pris plaisir à faire quelque chose ressentant le bien, pour en acquerir louange, laquelle nous avons dit estre le salaire de la vertu et bonne vie. Je prens plaisir à toucher ces histoires estrangeres, et de peuple non baptisé, à fin que la vertu de ces grossiers donne plus de lustre à la nostre, qui, les voyants si accomplis, sages, prudents et advisez à la suitte de leurs affaires, tascherons, non de les imiter, estant l'imitation peu de chose, mais à les surmonter, tout ainsi que nostre Relligion surpasse leur superstition, et nostre siècle est plus purgé, subtil et gaillard, que la saison qui les conduisoit. »

Ces citations peuvent suffire pour donner une idée de l'inégalité du style de Belleforest, comme de ses longueurs inutiles. Ajoutons que son récit arrive ainsi à la double longueur de celui de Saxo Grammaticus. Malgré tous ces défauts, qui sont communs à toutes les *Histoires tragiques*, le recueil volumineux de Belleforest fut bien accueilli, non-seulement en France, mais encore dans les pays voisins. Trente ans après leur apparition, au plus tard, ces Nouvelles furent traduites en anglais (1596); de plus, l'histoire de Hamlet parut à part, dans une traduction spéciale, dont la première édition connue est de 1608.

De nos jours, le célèbre Shakspearologue J. Payne-

Collier s'est occupé le premier de cette traduction ; nous mentionnons donc d'abord l'opinion qu'il énonce à son sujet.

Sous le titre : *Shakespeare's Library* (1) (London, 1843, 2 vol., et 1851), Collier publia une collection des « romances, nouvelles, poèmes et histoires », qui fournirent au poète la substance d'un certain nombre de pièces, en s'appuyant en partie sur un ouvrage allemand du même genre : Simrock et Echtermayer, *Die Quellen des Shakspeare* (Berlin, 1831, et Bonn, 1872 ; 2 vol.). Parmi les quatre Nouvelles que contient le premier volume de l'édition la plus récente de Collier, celle qui a trait à Hamlet, est la troisième (p. 130 à 182). Le texte est la reproduction d'une copie devenue unique de l'édition de 1608, qui se trouve aujourd'hui à Cambridge et porte le titre : « *The Hystorie of Hamblet;* London : imprinted by *Richard Braddocke,* for *Thomas Pavier,* and are to be sold at his shop in Corne-hill, neere the Royall Exchange, 1608. »

« Sans doute, dit Collier dans son avant-propos, cette traduction de la Nouvelle avait été imprimée bien auparavant et même longtemps avant le commencement du XVIIe siècle, bien que le grand nombre des lecteurs que trouvaient les productions de ce genre, et la négligence avec laquelle on traita les livres de cette espèce, quand on les avait lus, aient causé la destruction de tous les exemplaires

(1) Comme cet ouvrage commence à se faire rare, je mentionne les deux exemplaires que je connais. Ils se trouvent à la Bibliothèque nationale : B N Y, 6462, G b c, 1 ; et à Caen, à la Bibliothèque de la Faculté des Lettres, n° 2363.

antérieurs. Celui que nous avons employé pour notre réimpression, et qui est bien plus récent, a seul échappé. »

Pusieurs critiques récents, et notamment M. Karl Elze, ne partagent pas l'opinion de Collier. Ils pensent, au contraire, que la traduction anglaise de 1608 est postérieure à la première apparition de Hamlet sur les théâtres de Londres, et que le succès obtenu par la pièce détermina la publication de la Nouvelle. Laissant de côté cette conjecture ingénieuse, nous nous contentons, pour le moment, de constater les écarts qui existent entre le texte de Belleforest et la traduction anglaise.

« Le récit en prose de 1608, dit Collier, est une traduction plate, littérale et, sous beaucoup de rapports, maladroite des *Histoires tragiques* de Belleforest, qui, de son côté, n'était guère un écrivain poli pour le temps auquel il appartient.—Son histoire est, de son propre aveu, composée d'après un écrivain antérieur qu'il ne nomme pas, mais qui était ou Saxo Grammaticus, ou un autre auteur, rendant à sa manière les incidents trouvés quelque part. — Le traducteur anglais a exagéré, surtout dans la portion descriptive de son ouvrage, tous les défauts de Belleforest ; il reproduit exactement ses périodes, longues et compliquées outre mesure, et ses fréquentes confusions des personnes. »

Remarquons ici que Collier laisse sous-entendre que l'histoire de Hamlet pouvait être connue, au XVI[e] siècle, de plus d'une manière, avant et sans Belleforest et son traducteur, ce qui est une concession importante.

Quant aux deux textes, Collier a dû les collationner avec la légèreté qui lui est habituelle : ils sont loin d'être aussi identiques qu'il le pense. Belleforest n'est pas facile à lire, du moins dans la première édition (1) que j'ai entre les mains. L'impression, fine et serrée, est pleine de fautes et d'irrégularités qui ne peuvent s'expliquer qu'en partie comme des erreurs typographiques. L'orthographe, capricieuse si jamais en fut, varie d'une page à l'autre, et le langage devient parfois tellement obscur que sans le texte de Saxo on se trouverait fortement embarrassé pour le sens. Gêné par ces défauts de l'original, le traducteur anglais l'a rendu souvent d'une manière fort libre ; à d'autres endroits, il l'a écourté. En outre, il y a la différence déjà mentionnée à l'endroit du meurtre de l'espion de Fengo (Polonius), où la couche de paille est remplacée par la tenture de la chambre, derrière laquelle Hamlet feint d'entendre un rat. M. Elze profite avec raison de ce détail pour admettre que la publication de la Nouvelle a pu être la conséquence de l'apparition de la pièce. Il n'y a que Shakspeare, pensent quelques critiques, qui ait pu inventer cette tenture et ce rat. Cette dernière raison ne nous semble pas bien concluante : le rat de la pièce ne vaut guère mieux qne le coq de la Nouvelle française. Dans ce détail, je trouve plutôt un indice servant à reculer la date d'une première pièce sur Hamlet, qui la ferait remonter au commencement du théâtre profane et au-delà de l'arrivée de Shakspeare à Londres.

(1) Le 6e volume, contenant notre histoire, est de 1570. Il se trouve à la Bibliothèque municipale de Caen (316215).

On sait quelle fut, à ce moment, la simplicité de l'installation et des ressources scéniques. Dans ces conditions, il était difficile de placer un lit sur un théâtre, traditionnellement dépourvu de meubles, mais encombré par une certaine catégorie de spectateurs qui y prenaient place, assis sur des escabeaux ou étendus de tout leur long sur les nattes qui couvraient le sol. Des rideaux et des tapis, au contraire, ont formé de tout temps le corollaire indispensable de toute représentation théâtrale. Le char de Thespis en était pourvu; Lope de Rueda, le créateur du théâtre espagnol, emportait un rideau dans son sac de voyage, à ce qu'en dit Cervantes; les acteurs du *Roman comique*, qui empruntent tout leur attirail aux habitants du Mans, n'ont pas besoin d'emprunter une tenture; Guignol lui-même n'en manque jamais aujourd'hui. C'est pour cette raison tout à fait élémentaire que l'auteur d'une première pièce sur Hamlet a dû remplacer la couche de paille par une pièce de tapisserie, et le coq perché sur le lit, par un rat caché au fond de la scène. Dès lors, on trouvera naturel que le traducteur anglais, connaissant ce détail consacré par la tradition du théâtre, ait modifié, en ce sens, le récit que lui fournissait Belleforest.

Je reviens de cette digression pour rendre la parole à Collier, parlant des rapports qui existent entre la pièce et la traduction de 1608.

« On trouvera, dit-il, que la tragédie s'éloigne de la Nouvelle dans beaucoup de détails importants et particulièrement vers la fin; que l'action s'en écarte presque partout; que la catastrophe est tout autre, et que le caractère du héros dans le récit en

prose descend complètement de la dignité à laquelle il a droit au commencement (1). Ce qu'il y a en commun, ce n'est guère que le meurtre du père de Hamlet, le mariage de sa mère avec le meurtrier, la folie simulée de Hamlet, son entrevue avec sa mère, et son voyage en Angleterre. »

Collier s'étend aussi sur la question capitale, à savoir s'il n'y a pas eu une pièce sur Hamlet due à un auteur antérieur à Shakspeare, et perdue aujourd'hui. Il est du nombre des critiques, toujours croissant, qui admettent l'existence d'une pareille pièce. Quel en serait alors l'auteur? On n'en sait rien; quelques-uns supposent cependant que ce fut Thomas Kyd, poète contemporain de Shakspeare et un peu plus âgé que lui, qui avait traité un sujet analogue dans la *Tragédie espagnole*, à laquelle nous reviendrons. Collier dit : « Les contemporains font souvent allusion à une pièce de ce genre, qui fut sans doute composée et jouée bien avant celle de Shakspeare. Probablement cette pièce était basée sur notre Nouvelle, qui, par conséquent, a dû être imprimée avant 1587. Notre grand poète se serait alors appuyé à la fois sur cette pièce et sur la Nouvelle. »

Ce serait le cas d'énumérer ici les *mentions contemporaines d'un premier Hamlet*, auxquelles Collier fait allusion. Je renvoie cependant leur examen un peu plus loin, pour la raison que voici. En traitant les origines de Hamlet, j'ai voulu passer en revue

(1) Allusion des plus vertueuses au scandale de la bigamie du Hamlet épique pour laquelle il serait pendu haut et court, s'il venait à se montrer aujourd'hui en Angleterre.

toutes les sources qui ont pu servir à répandre la connaissance du mythe ; or, il en est une de laquelle nous ne nous sommes pas encore occupé : *la Chronique rimée danoise.* Nous allons en rendre compte avant d'aller plus loin dans les recherches critiques.

LA

CHRONIQUE RIMÉE DANOISE

6

La *Danske Rimkrönnike* (Chronique rimée des Danois) appartient probablement à la seconde moitié du XVe siècle. En tout cas, elle est de beaucoup postérieure à Saxo, de même qu'elle est antérieure à Belleforest. Les littérateurs scandinaves ne sont pas d'accord entre eux sur la personne de son auteur. Les uns nomment comme tel un certain Christian Pedersen, qui aurait vécu de 1480 à 1554; d'après les autres, la Chronique serait due à un ecclésiastique du nom de Niels ou Nigels (Nicolas) de Sorœ, parce qu'une traduction de la Chronique en bas-allemand, publiée à Hambourg, le désigne comme auteur. Enfin, le célèbre archéologue danois, Grundtvig, a essayé de traiter la Chronique, comme Wolff et Lachmann ont traité les poëmes homériques et les *Nibelungen;* il y voit l'agglomération successive de plusieurs récits dus à différents auteurs dont les noms sont restés inconnus.

Toujours est-il que la Chronique rimée est le premier ouvrage qui fut imprimé en Danemark; elle a

paru à Copenhague en 1495. Trois exemplaires seulement de cette première édition ont été conservés : ils se trouvent à la bibliothèque Royale et à celle de l'Université, à Copenhague, et au château de Drottningholm, près Stockholm. Plusieurs éditions récentes ont mis le texte à la portée de tout le monde.

L'auteur ou les auteurs de la Chronique, tout en puisant à pleines mains dans Saxo Grammaticus, se montrent animés du désir, très-fréquent à leur époque, d'établir un accord entre les traditions mythologiques et historiques de leur pays d'un côté, et les données de l'Ancien Testament de l'autre. Les résultats obtenus par ce procédé sont généralement fort peu authentiques; les dates surtout y perdent toute leur valeur. C'est ce qui est arrivé pour les origines danoises, telles qu'elles sont présentées par la Chronique. D'après elles, les Danois descendraient de Japhet, par l'intermédiaire de Magog, que les habitants des Iles Britanniques réclament également comme un de leurs ancêtres, comme nous l'avons montré dans la monographie *Les Troyens en Angleterre* (*Mémoires de l'Académie de Caen*, 1867). L'an 1840 après la création du monde, les Danois arrivèrent dans leurs siéges actuels; ils s'y fortifièrent, se répandirent et enfin firent la conquête de la Grande-Bretagne du temps de Saül ou de David. D'après cette chronologie, Hamlet serait antérieur à César; mais nous avons vu plus haut ce qu'il faut penser d'une pareille manière de grouper les chiffres et d'arranger les événements.

Une autre particularité de la Chronique consiste

dans son caractère quelque peu dramatique. Ce n'est pas le chroniqueur qui parle en son propre nom ; de même que Dante et son imitateur anglais, lord Buckhurst Sackville (1530-1608), dans le *Mirrour for Magistrates*, il met en scène différents personnages et notamment les rois qui ont régné sur le pays, et fait raconter, par chacun d'eux, son histoire dans un monologue plus ou moins pathétique. Cette série de récits princiers mène le lecteur jusqu'à Chrétien I[er] (roi depuis 1448), avec lequel le chroniqueur s'arrête.

Les seuls personnages qui nous intéressent ici, sont : Orwendel, le père ; Fegge, l'oncle de Hamlet (1), et Hamlet lui-même. Voici leurs discours, qui résument les aventures de notre héros.

Orwendel : Je suis plein de reconnaissance pour les hommes de Jutland de ce qu'ils m'ont choisi pour roi. Mon frère, Fegge, en eut du dépit ; c'est pourquoi il a versé mon meilleur sang. Ensuite il prit pour lui ma reine, Gerud, et en fit son épouse.

Fegge : Quand j'eus versé le sang de mon frère, tout alla à souhait pour moi, qui étais devenu roi de Danemark, jusqu'à ce que mon neveu, Amlet, devint trop fort et triompha de moi dans ma propre demeure située à Witborg, en Jutland.

(1) Cette forme particulière du nom de Fengo s'est maintenue dans plusieurs noms de localités du Jutland, comme Feggeklit et Feggesund (la colline et le détroit de Fengo). M. A. Zinzow mentionne aussi un village du nom de Amelhede situé dans la même région.

Amlet, petit-fils de Rœrik : Je suis convaincu et sûr d'un fait : c'est qu'il faut avant tout être fin et rusé pour réfléchir et agir avec lenteur, là où l'on ne peut rien faire par la force. Mon oncle, en tuant mon père, m'avait fait assez de mal. Cependant, il lui aurait plu de m'en faire davantage si je ne l'avais joué ; car si je n'avais pas feint la folie, il m'eût coupé en morceaux comme un cochon au lait. Or, il choisit ma mère pour épouse, et moi, j'étais assis auprès du foyer, nu et faisant semblant d'être malade par tout le corps. Je me mis à fabriquer, jour et nuit, des bâtons de bois pointus et à les entasser, et quand quelqu'un me demandait ce que je faisais, je répondais : Avant de manger mon pain, je veux venger la mort de mon père. Dès lors, le roi conçut des soupçons contre moi et se défiait de moi comme il l'aurait fait d'un renard. Il me soumit à beaucoup d'épreuves bien imaginées, afin de savoir si j'étais en réalité aussi pauvre d'esprit que je le paraissais, ou si ce n'était qu'une feinte.

Un jour il me fit mettre sur un cheval bien harnaché, qui devait me porter dans une forêt, où j'allais rencontrer une femme. A peine me trouvai-je en selle que je me retournai de la crinière de l'animal vers la queue, en criant : Va donc, mon bon cheval ! en avant ! A ce spectacle, tous ceux qui étaient avec moi éclatèrent de rire ; quant à moi, je me tins tranquille comme si rien n'était. A peine entrés dans la forêt, nous rencontrâmes un grand loup. Quelqu'un de la suite dit : Regardez-donc cette espèce de coursier ! Ah, oui ! dis-je ; en tout cas, mon oncle n'a rien de pareil dans ses écuries. Ensuite nous appro-

châmes du bord de la mer et une rame se trouva sur le sable. Ah ! s'écrièrent-ils, depuis que nous sommes nés nous n'avons vu un aussi grand couteau. Je répondis à l'avenant : Il lui faudrait un morceau de viande de la même proportion. En arrivant sur la plage, je pris une poignée de sable en demandant à mes compagnons ce que c'était ? C'est de la farine, répondirent-ils. Eh bien ! leur répondis-je, cette farine a été moulue par un moulin à vent.

Dès lors, ils me conduisirent vers un hangar où se trouvait la femme mentionnée : ensuite ils se cachèrent derrière les arbustes et les troncs d'arbres, afin de voir si j'allais avoir du commerce avec elle. En effet, je ne l'aurais pas ménagée, si un ami ne m'avait averti qu'il fallait être réservé et ne pas tomber dans le piége par légèreté. Il avait fixé un brin de paille autour d'un taon, qu'il laissa s'envoler vers l'endroit où je me trouvais. Je compris de suite qu'il y avait ruse et malice. J'entraînai donc la femme au loin, entre les arbres et les fourrés, de sorte qu'ils ne purent découvrir mon refuge, et, une fois bien éloignés, nous fîmes ce qui nous causa du plaisir à tous deux. J'exigeai d'elle de n'en rien dire, et, rentrée, elle cacha tout. Quand je fus de retour, mon beau-père m'interrogea de suite à propos de ma rencontre avec la femme, dont mes compagnons l'avaient averti. Sans hésiter, je répondis oui à tout. Et où donc, demanda-t-il, avez-vous reposé ? Nous fûmes, dis-je, sur le faîte d'un toit, où nous n'avions ni vêtements ni appartement ; ensuite ce fut sur la crête d'un coq et enfin sur le sabot d'un cheval. Ils se mirent tous à rire ; cependant je ne leur avais dit que

la vérité. Alors il demanda à la femme si nous avions fait un repas ensemble. Ce ne fut pas sans peine, répondit-elle, que je me suis délivrée de cet hôte égaré.

Ensuite mon oncle chercha un autre moyen de surprendre le fond de ma pensée. Il m'enferma avec ma mère et cacha en même temps un homme de sa suite, couché par terre, qui devait nous écouter et observer si je disais une parole raisonnable. Mais à peine fûmes-nous entrés, que j'eus l'idée que voici : En sautant sur un siége, j'agitai les bras et je chantai comme un coq ; puis je m'avançai vers la paille et l'endroit où le serviteur était caché. En ce moment, ma mère versait des larmes sur mon imbécillité. Pleure plutôt sur toi-même, lui criai-je, puisque tu es perdue dans la corruption avec celui qui, fourbe et traître, a fait périr ton époux et mon père. Si je n'avais pas feint la folie, je ne verrais plus aujourd'hui le monde éclairé par le soleil ; car celui qui a tué son illustre frère, n'oserait-il égorger son neveu? Certes, je vengerai sa mort quand l'occasion se présentera.

Là-dessus, je saisis l'homme caché dans la paille et le coupai en petits morceaux, que de ma main je jetai dans le cloaque, où ils furent dévorés par les pourceaux, qui n'en laissèrent rien. A son retour, mon beau-père demanda où était son serviteur. Hélas ! lui dis-je, il faut aller à la petite maison là-bas ; c'est par là qu'il est tombé et les pourceaux sont venus et l'ont dévoré. Tous se mirent à rire de grand cœur, croyant que je voulais leur faire une franche plaisanterie.

Mon oncle m'envoya alors en Angleterre avec des

messagers qu'il avait chargés d'une lettre, dans laquelle il demandait au roi de me mettre à mort et de traiter en ami ses envoyés. Mais, pendant leur sommeil, je leur enlevai en secret le bâton couvert de signes runiques, et, en le tenant sur mes genoux, j'en altérai le sens, en y mettant que le roi devait faire pendre les messagers et me donner sa fille en mariage.

La réception ayant eu lieu, le roi nous convia à un banquet. Je n'y montrai pas grand appétit; car ni les mets ni les boissons n'étaient de bonne qualité. Dans la soirée, quand nous nous étions retirés, le roi envoya dans notre appartement un jeune serviteur qui devait écouter ce que nous dirions et lui rapporter nos paroles. Un des messagers me demanda pourquoi la viande et la bière m'avaient causé du dégoût. Je répondis : Le pain avait une senteur de chair humaine, de même que la viande qu'on nous a servie. La bière avait une odeur et un goût de fer. De plus, je puis vous dire en vérité que le roi nous regardait avec des yeux d'esclave, et sur la reine j'ai pu observer trois signes d'une origine basse.

Lorsque l'espion eut rapporté les paroles que nous avions dites ce soir, le roi pensa que je devais être ou très-sage ou entièrement fou. Il ordonna de suite des recherches dans les champs où poussait le blé dont le pain avait été fait, et il voulut savoir d'où venait la mauvaise qualité de la viande. Il demanda aussi d'où venait l'eau avec laquelle on avait brassé la bière. Alors on apprit que les champs étaient pleins d'ossements; car il s'y était livré une bataille sanglante; les porcs qui avaient fourni la viande, avaient arraché

un cadavre à sa tombe ; le puits, où l'on avait puisé l'eau, était plein d'épées rouillées.

Voyant que j'avais dit la vérité, le roi eut confiance dans le reste de mon discours. D'abord, il força sa mère par la ruse et par la menace de lui dire quel était son père. Elle lui avoua qu'il avait été engendré par un garçon pauvre, mais beau et attrayant. Ensuite il m'interrogea sur les indices que j'avais remarqués sur la reine. C'est ma perspicacité, lui dis-je, qui les a découverts. D'abord, elle se couvrait le front de sa mante, en regardant d'en dessous, comme le ferait une fille ; de plus, elle s'est conduite comme les servantes ont coutume de le faire ; enfin, elle s'est curé les dents avec un brin de paille, en mangeant le chou qui était devant elle.

Le roi, trouvant que j'avais raison en tout point, me tint en haute estime ; il me donna sa fille en mariage et fit pendre mes compagnons. J'en feignis une grande colère et il me donna beaucoup d'or rouge à titre d'indemnité. Je le fondis et en fis deux bâtons avec lesquels je revins dans mon pays.

Lorsque j'arrivai dans la maison de mon beau-père, ils étaient à boire la bière de ma mort à un grand banquet, comme je l'avais concerté avec ma mère avant de m'embarquer pour l'Angleterre. En me voyant, mon beau-père me demanda : Où sont les compagnons que j'ai envoyés avec toi ? Je lui tendis les bâtons d'or. Les voici ! dis-je, aussi vrai que le dieu Odin et Thor, qui est mon protecteur en tout temps et en tout lieu, me soient propices.

Ayant entendu dire que le banquet était donné à mon intention, je dis : Il faut que j'aie soin d'entre-

tenir les hôtes jusqu'à minuit. Je ceignis mon épée et me plaçai près du buffet. Pendant que je leur versais du vin, mon épée glissa hors du fourreau et me blessa légèrement à la main. Je la rémis à sa place, en fixant la lame par un clou, afin qu'elle ne causât plus de dommage. Ensuite je les gorgeai de vin tellement qu'ils tombèrent les uns sur les autres comme des pourceaux, j'arrachai la tenture de la salle, je les en couvris, j'apportai les bâtons pointus, comme je l'avais prévu dans mon esprit, et avec eux je fixai tout de manière qu'aucun des hôtes ne pût faire un pas. Enfin, je mis le feu partout, en leur préparant ainsi une mauvaise fin de repas. Ceci fait, je m'avançai vers la couche de mon beau-père, je lui enlevai son épée et mis à sa place la mienne que j'avais traversée d'un clou.

Réveille-toi, lui criai-je ; le moment est venu de rendre compte des vieilles offenses ; les tiens sont dévorés par l'incendie ; maintenant je vais venger le sang de mon père que tu as versé.

Il se redressa et saisit l'épée qui se trouvait appuyée contre le lit, mais pendant qu'il essayait de la tirer du fourreau, la mienne but son sang.

Dès lors, je n'osais plus me montrer avant de savoir ce qu'on pensait de moi ; mais ayant appris qu'on s'apitoyait sur mon sort, je parus devant le peuple réuni, accompagné par mes amis ; j'allais de l'un à l'autre en plaignant ma destinée. Mais le peuple me montra de l'affection et me choisit pour roi. Alors je fis décrire mes exploits sur mon bouclier et me rendis de nouveau en Angleterre pour jouir de mon bonheur auprès de ma femme et des siens.

Quand je fus assis à la table de mon beau-père, il apprit bientôt par mes discours que j'avais tué mon oncle, et cette nouvelle ne le réjouit guère. Car il avait été convenu entre eux que celui qui serait tué le premier, serait vengé par l'autre, même au prix de son propre malheur.

En Écosse, il y avait une belle reine qui causait de grands dangers à ses prétendants ; car lorsqu'elle ne les trouvait pas à son goût, elle leur faisait abattre la tête. Il me chargea donc de la mission de la demander en mariage pour lui, afin que je trouvasse la mort dans cette entreprise, sans qu'on pût l'appeler mon meurtrier.

Arrivé dans le pays de la reine, je fis une halte pour me reposer. Elle envoya des espions pour savoir qui nous étions, et lorsqu'ils me virent profondément endormi, ils enlevèrent mon bouclier, qui fut porté à elle. Elle en examina bien les inscriptions ; ensuite elle me le fit rendre avec un message qui me fut délivré aussitôt. Je vins dans son palais, je lui adressai la parole, et elle me répondit avec bienveillance. Elle se dit étonnée de ce que j'eusse accepté la mission du roi et épousé sans réflexion sa fille, qui n'était pas de naissance pure. C'est moi plutôt, dit-elle, qui serais digne d'un époux tel que toi, qui t'es montré plein de virilité en toute chose, comme cela est écrit sur ton bouclier. J'y ai vu que tu es un bon chevalier. C'est toi que je voudrais choisir comme roi, pour être ta reine.

Elle m'embrassa ; je lui fis un serment de fidélité conjugale, et nous repartîmes pour l'Angleterre. Mais le roi me gardait rancune, et bien qu'il me reçût

comme son hôte, c'était afin de me perdre; car il voulait m'assassiner à mon arrivée au festin. Mais Dieu soit loué, ce dessein n'a pas tourné à son avantage. Il est vrai qu'il tua beaucoup des hommes de ma suite, là où je n'étais pas, et le lendemain, il aurait voulu recommencer la bataille. Mais en attendant, je m'étais préparé et j'avais appuyé les morts contre des pieux et des rochers, afin que mon armée en parût plus nombreuse. En arrivant et en apercevant ma troupe, il en redouta un grand danger. De suite, il se mit à fuir; mais je le poursuivis aussitôt avec ardeur, je le tuai et m'emparai de l'Angleterre. Quant à l'Écosse, elle me revenait comme la dot de ma femme.

Je revins en Danemark, en y amenant mes deux femmes. Mais à mon arrivée, je trouvai que ma mère avait pris un autre époux, qui me fit périr traîtreusement, car il voulait régner seul. Ma reine aussi, qui m'avait juré qu'elle me soutiendrait toujours, ne montra que ruse et perfidie. Elle prit pour époux et soigna beaucoup celui qui m'avait tué en traître. C'est ainsi que les méchantes femmes ont coutume d'agir souvent, en oubliant les serments qu'elles nous ont prêtés. —

On vient de voir que le chroniqueur, arrivé à la fin de ce récit, et trop pressé de le terminer, commet une confusion évidente, en gratifiant d'un troisième époux la mère de Hamlet. Sauf ce détail insignifiant, tout le discours que le chroniqueur met dans la bouche de Hamlet n'est qu'un extrait fidèle, quoique plat et mal rédigé, de l'histoire pleine de charme et de variété que nous avons trouvée chez Saxo. Quoi

qu'il en soit, il reste toujours possible que la Chronique danoise ait été connue en Angleterre avant la traduction des Nouvelles de Belleforest, de sorte qu'un premier Hamlet a pu être composé, à une date antérieure à celle qu'on attribue généralement à ce drame, d'après la mention faite par un critique contemporain. Cette hypothèse expliquerait le dénouement brusque et invraisemblable de l'action du Hamlet dramatique. La Chronique danoise étrangle, pour ainsi dire, la fin du récit de Saxo; quelques paroles insipides seulement sont consacrées à l'expédition en Écosse et à ses conséquences diverses. Un poète dramatique, puisant à cette source, ne pouvait se sentir tenté de mettre à profit cette partie de la fable devenue incolore sous la main d'un copiste mal habile; il aurait donc inventé une fin à sa façon, adoptée plus tard par Shakspeare, lorsque ce dernier remit sur le théâtre l'œuvre de son devancier inconnu. Il est vrai qu'aucune preuve extérieure ne vient à l'appui de cette conjecture; mais il n'y a rien non plus qui prouve le contraire, et une probabilité extérieure nous semble acquise, d'après ce qui a été dit plus haut. On pourrait cependant se demander comment la Chronique danoise, ouvrage sans doute peu répandu au milieu du XVIe siècle, a pu être connu en Angleterre à cette époque. Ici, des considérations historiques offrent une explication suffisante en montrant les relations fréquentes et intimes qui eurent lieu, entre les deux pays, pendant plusieurs siècles. Pendant la durée de l'union de Calmar (1497-1522), le Danemark était un des états les plus considérables de l'Europe, et ses relations

avec les autres pays étaient constantes. Vers la fin de cette époque, le règne turbulent de Chrétien II, son alliance de famille avec Charles-Quint, le scandale de son amour passionné pour « la belle colombe hollandaise », sa longue captivité, le Massacre de Stockholm et les exploits de Gustave Wasa, attirèrent l'attention de l'Europe entière sur le Nord scandinave. Au XVIe siècle, les relations entre les Iles Britanniques et le Danemark devinrent de plus en plus nombreuses. Au moment où la tête de Marie Stuart allait tomber à Fotheringhay (1586), le fils de cette reine malheureuse, Jacques VI, roi d'Écosse, le futur Jacques Ier, roi d'Angleterre, sollicita l'alliance du Danemark contre Élisabeth. Un peu plus tard, en 1589, il s'y rendit en personne pour épouser Anna, la fille du roi Frédéric II. Le successeur de ce prince, Chrétien IV, vint plusieurs fois à Londres.

Ce sont là des détails historiques qui prouvent suffisamment que le mythe de Hamlet a pu passer facilement et directement du Danemark en Angleterre, sans avoir besoin d'étapes intermédiaires.

HAMLET

SUR

LE VIEUX THÉATRE ANGLAIS

7

Les premières traces connues d'un Hamlet dramatique coïncident, à peu de chose près, avec l'arrivée de Shakspeare à Londres, qu'on place habituellement vers 1586 ; cette date n'a cependant qu'une valeur approximative. Les premiers textes imprimés du Hamlet de Shakspeare qu'on possède, ne sont, au contraire, que de 1603 et de 1604, et ils appartiennent à la catégorie de ces éditions spéciales, qui sont connues sous le nom de *in-quarto.* Entre les deux Hamlet, dont le premier, antérieur en date à 1586, a disparu ; un vaste champ se trouve donc ouvert aux conjectures des érudits, et les écarts entre les opinions des Shakspearologues les mieux accrédités, sont fort considérables ici. Depuis quelque temps, l'admission du Hamlet *anté-shakspearien* a gagné du terrain ; cependant le problème est loin d'être résolu. Pour donner la mesure de son état actuel, nous citons quelques-unes des meilleures autorités qui ont élevé la voix à ce sujet, en commençant par M. A.-W. Ward, auteur d'une histoire fort détaillée de la littérature dramatique

anglaise (Londres, 1875, I, p. 409 s. s.). Voici ce que dit le littérateur anglais :

« D'après Collier et Dyce (1), la première édition (le *in-quarto* de 1603) est une compilation, opérée par une main peu habile et mal autorisée, sur le texte de la tragédie de Shakspere, telle que nous l'avons dans le *in-quarto* de 1604 ; d'après Knight (2), c'est une œuvre de Shakspere plus ancienne ; le *in-quarto* de 1604 ne s'en écarterait alors pas seulement par le texte, mais les différences qu'on trouve entre les deux résulteraient d'une révision faite par l'auteur lui-même. Dans le premier, de 1603, dont il n'existe que deux exemplaires, le rôle du Polonius de 1604, porte le nom de Corambis ; Reynaldo est appelé Montano ; de plus, il y a, dans la suite des scènes, une différence telle qu'un compilateur l'aurait difficilement controuvée. Ce point de vue, Delius (3) l'adopte en thèse générale, autant qu'il implique l'hypothèse des deux rédactions de Hamlet, dues à Shakspere lui-même ; mais il ne peut attribuer l'état du texte du premier *in-quarto* au seul fait que ce serait une esquisse précoce du poète. Tycho Mommsen (4) (qui pense que *Corambis* n'est qu'une méprise du compilateur, lisant ainsi l'abréviation *Cor.* pour *courtier*, et *Montano*, pour *man*, c'est-à-dire l'*homme* ou le valet de Polonius) ne veut pas que les différences entre le premier et le second *in-quarto* remontent à Shakspere lui-même, tandis que, d'un

(1) Shakspearologues célèbres.

(2) Autre shakspearologue anglais.

(3) Le meilleur éditeur allemand de Shakspeare.

(4) Professeur à Berlin, auteur d'une célèbre Histoire romaine.

autre côté, Staunton (1) regarde le premier *in-quarto* comme la première conception véritable du poète. MM. Clarendon et Wright (Clarendon Press Series, 1872) arrivent à la conclusion qu'il a existé une vieille pièce sur l'histoire de Hamlet, dont quelques parties se sont conservées dans le *in-quarto* de 1603 ; que, vers 1602, Shakspere se mit à préparer cette ébauche pour la scène, comme il le faisait avec d'autres pièces ; que le *in-quarto* de 1603 représente la pièce telle qu'il l'avait remaniée dans une certaine mesure, mais sans l'achever, et que, par conséquent, ce n'est que dans le *in-quarto* de 1604 que nous avons le premier Hamlet de Shakspere. En considération de l'état mutilé du texte de 1603, j'ai donc établi que la vraie pièce a été imprimée une première fois en 1604; mais il est manifeste qu'un Hamlet, auquel Shakspeare avait travaillé, fut joué pas plus tard qu'en 1602. Le Hamlet, de l'arrangement duquel le chef-d'œuvre de Shakspere est ainsi né, était probablement celui que Henslowe mentionne comme ayant été joué, et non pas comme uue pièce neuve, en 1594 déjà. Une allusion « au rôle du revenant, qui criait d'une manière si lamentable sur votre théâtre : « Hamlet, vengeance ! », se trouve dans le pamphlet de Lodge *Wit's Miserie, and the World's Madness*, 1596. Mais déjà dans l'Épître de Nash, qui précède le *Ménaphon* de Greene, en 1589, et peut-être plus tôt, « des Hamlets entiers, je veux dire des discours tragiques plein la main », sont mentionnés parmi les « tentatives dramatiques mal autorisées. » Une

(2) Auteur d'une excellente édition critique annotée de Shakspeare.

pièce allemande sur ce sujet, intitulée *Der bestrafte Brudermord* (le Fratricide puni) ou *Prinz Hamlet aus Dænnemark*, fut jouée en Allemagne, vers 1603, par des acteurs anglais ; dans cette pièce, Corambus correspond à Polonius. — Cette pièce allemande pourrait bien n'être autre chose que l'ancien Hamlet anglais. On ignore quel fut son auteur ; mais il est permis de supposer comme tel, Kyd, auteur de la *Tragédie espagnole*, dans laquelle il y a un intermède et dont l'intrigue (vengeance d'un fils par son père) ressemble à celle de Hamlet.

« Quant à la pièce dans la pièce (l'*Intermède*, III, 2), la priorité est acquise à la *Tragédie espagnole*. Dans une pièce intitulée *A Warning for fair Women*, Un avertissement donné aux belles dames (antérieure à 1590), on fait remarquer qu'une femme, qui avait assassiné son mari, avoua son crime après avoir vu un pareil meurtre représenté au théâtre. D'après l'assertion de Hamlet, que l'intermède est « l'image d'un meurtre commis à Vienne », on doit supposer qu'il y avait un drame ou une nouvelle composés sur ce sujet ; mais rien n'a été découvert (1). »

Les *comédiens anglais*, que M. A.-W. Ward mentionne, parcoururent, en effet, toute l'Allemagne vers 1600; ils jouaient les pièces qui étaient à la mode à Londres, dans des traductions allemandes, qui sont en partie conservées, et le succès de leur jeu, bien supérieur à ce qu'on avait coutume de voir, était très-grand. Gervinus et Tieck pensent que ces

(1) Voir cependant, à ce sujet, un article du volume de 1850 de la *Shakespeare Society*.

troupes pouvaient très-bien avoir été composées d'acteurs allemands qui auraient séjourné auparavant en Angleterre ; les directeurs ou entrepreneurs seuls auraient été des Anglais. Un recueil de leurs pièces, qui parut en 1620, prouve que ce théâtre ambulant prenait son répertoire de préférence chez les prédécesseurs immédiats de Shakspeare, qui pratiquaient jusqu'à l'excès le culte de l'horrible mêlé de burlesque. M. Karl Elze *(l. c.)* rend compte d'un Hamlet qui fut joué à Dresde pas plus tard que 1626. « Cette pièce, dit-il, est basée sur le premier *in-quarto*. Quelques passages reproduisent textuellement l'original ; d'autres parties sont devenues méconnaissables, et l'ensemble est abrégé sans merci ni pitié. Tout y est mal arrangé, grossier et fait l'effet d'une farce ridicule. L'ombre, par exemple, donne en venant de derrière, à la sentinelle placée sur la terrasse, un tel soufflet que de frayeur elle laisse tomber le mousquet. Pendant le voyage en Angleterre, Hamlet débarque avec ses deux compagnons dans une île, où l'on va préparer un joyeux festin. Mais ses compagnons, qui sont des bandits au lieu de gens de la cour, lui déclarent qu'il va mourir, en vertu d'un ordre du roi. Hamlet se sauve par la ruse : il se place entre les deux bandits, leur demande un moment pour réciter sa prière et leur dit de décharger leurs pistolets sur lui dès qu'il leur criera : tirez ! Il crie, en effet ; mais à ce moment, il se laisse tomber par terre, de sorte que les bandits se frappent mutuellement ; ensuite il les achève avec leurs propres épées. Craignant que le capitaine du vaisseau ne soit également un traître, il n'ose pas s'embarquer de

nouveau et déclare qu'il va prendre la poste (!) pour rentrer chez lui. » Une fois engagé dans cette digression, M. Elze nous semble attacher trop peu d'importance à deux faits curieux qu'il mentionne pourtant dans son *Introduction*. « Albrecht Kranz, mort en 1517, dit-il, donna en Allemagne des extraits de Saxo; Hans Sachs en fit autant dans son *Historia* (1580); mais cela ne tire pas à conséquence. » N'ayant pas à ma disposition les ouvrages cités par M. Elze, je ne connais pas leur portée; on peut cependant supposer que l'histoire de Hamlet, qui s'était répandue en Allemagne, a pu l'être en Angleterre aussi et bien avant que Belleforest fût traduit en anglais.

Quant à la différence qui règne entre les deux *in-quarto* de 1603 et de 1604, M. Elze est d'avis qu'elle ne peut être l'œuvre du hasard. « Une des différences les plus importantes, dit-il, se trouve dans le caractère de la reine. Dans le premier *in-quarto*, elle promet à Hamlet, conformément à Saxo et à Belleforest, qu'elle se taira sur ses projets et ses ruses, et qu'elle l'aidera dans leur exécution. En même temps, elle déclare nettement son ignorance et son innocence par rapport au meurtre de son premier époux. De plus, elle a, après le retour de Hamlet, une conférence avec Horatio, dans laquelle elle prend ouvertement le parti de son fils contre Claudius. Dans le second *in-quarto*, ces passages ont disparu, et le caractère de la reine est dessiné d'une autre manière; son rôle reste équivoque (1), ce qui justifie sa

(1) Le parricide, doublé d'adultère, n'était pas un spectacle rare

fin tragique. Fort de ces considérations, on ne peut s'empêcher de souscrire au jugement d'Ulrici (1), qui veut que le premier *in-quarto* donne la pièce, d'ailleurs fortement mutilée, dans une rédaction antérieure et très-imparfaite, et que, par conséquent, Shakspeare l'a remaniée. Cette découverte importante ne date que de 1825, en quelle année fut trouvé le premier exemplaire du *in-quarto* de 1603, appartenant actuellement au duc de Devonshire, qui l'acheta pour 250 livres sterling. En 1856, un antiquaire de Dublin découvrit un second exemplaire, qui, après avoir passé par différentes mains, se trouve maintenant au Musée Britannique. Le second *in-quarto* (1604) existe dans trois exemplaires, qui sont en possession du duc de Devonshire, de Lord Howe et de M. Henry Huth. »

Des reproductions réitérées ont mis aujourd'hui ces deux textes à la portée de tout le monde; le *in-quarto* de 1604 a même été photographié. Delius donne les passages les plus importants dans son édition annotée (2). Une autre reproduction, qui met les deux textes en regard l'un de l'autre, est due à M. Josiah Allen (London, 1860, Sampson Low, Son and Co). On peut aussi consulter avec fruit la réim-

sur le théâtre d'alors. Une sorte de tragédie bourgeoise, *Arden of Feversham*, qui parut avec beaucoup de succès avant 1590, mais dont l'auteur est resté inconnu, roule sur cette complication; seulement les complots tramés contre la vie de l'époux échouent, et la femme coupable et son amant sont punis de mort.

(1) *Shakspeare's dramatische Kunst*, 2 vol. Leipzig, 1847.

(2) *Shakspere's Werke*, von Nicolaus Delius, 3e édition. Elberfeld, 1872, Friderichs, I, 356 s. s.

pression fidèle de la première édition complète des œuvres de Shakspeare, de 1623, fournie en 1876 par J.-O. Halliwell-Phillips (1).

Après MM. Ward et Elze, écoutons une autre voix, également compétente.

Le baron Herman von Friesen, professeur à l'Université de Vienne (2), admet comme probable l'existence d'un Hamlet plus ancien que celui de Shakspeare, de 1603 et de 1604, qui est mentionné dans le registre tenu par Henslowe, le libraire, en 1594; par Nash, en 1587 ou 1588 ; et par Lodge (3), en 1596. « On a supposé, dit M. de Friesen, mais j'ignore pour quelles raisons, que Kyd a pu être l'auteur de cette pièce plus ancienne. A en juger par sa *Tragédie espagnole*, cela serait bien possible ; car c'est lui plutôt que Shakspeare qui aurait fait crier le spectre d'une manière misérable pour avoir vengeance ; or, comme ces cris misérables ne se trouvent pas dans les textes de Shakspeare de 1603 et de 1604, on a eu tort de rapporter à lui les paroles mentionnées de Lodge. Ce problème devient plus compliqué encore par le fait que nous possédons une vieille pièce allemande sur Hamlet, dont une traduction du *in-quarto* de 1604 n'a pu être la source présumable (4). Sur la page

(1) *The Works of William Shakespeare, in reduced facsimile from the famous first folio-edition of* 1623. London, Chatto and Windus.

(2) *William Shakspere's Dramen.* Vienne, 1876, p. 49 s. s. (3e volume d'un ouvrage plus étendu, qui est intitulé : *Shakspere-Studien.* Wien, 1874, 75).

(3) He is a foul lubber and looks as pale as the vizard of the ghost who cried so miserably at the theatre : « Hamlet revenge. »

(4) Réimprimée chez A. Kohn : *Shakspere in Germany.* London, 1865, II, 237.

portant le titre, il est dit que cette pièce a été jouée par des acteurs anglais, en Allemagne, vers 1603, ce qui peut bien n'être qu'une assertion dénuée de fondement. Mais le fait en soi n'est nullement impossible, car il est dûment prouvé que des acteurs anglais ont paru en Hollande et à plusieurs Cours allemandes, à partir de 1597, et en 1600 à la Cour de l'Électeur de Saxe. »

En outre, M. de Friesen se répand sur quelques détails de la pièce de Shakspeare, qui ne s'expliquent pas par les matériaux que fournissent les sources déjà examinées; de sorte qu'il est tout disposé à croire à l'existence d'une pièce intermédiaire, dans laquelle son auteur aurait introduit ces éléments nouveaux d'une manière ou d'une autre. Voici ce que M. de Friesen dit à ce sujet :

« Je commence à croire que Shakspere a fait quelques emprunts à son devancier, qui a traité le sujet de Hamlet. Ce dernier a pu inventer la révélation du fratricide par le spectre. Les deux sources connues, Saxo et Belleforest, ne contiennent rien de pareil, tandis qu'au contraire le spectre joue, dans la pièce ancienne, le rôle mentionné par Lodge. Admettons que Kyd en soit l'auteur, l'emploi d'un spectre n'était pas nouveau pour lui : dans la *Tragédie espagnole,* il avait porté sur la scène l'ombre d'*Andréa.* Quoi qu'il en soit, il reste toujours possible que Shakspere ait puisé, soit à la source de Saxo, soit à celle de la traduction de Belleforest. La plupart des critiques optent pour la dernière hypothèse, bien qu'on puisse leur faire des objections. Quant à la supposition que Shakspere ait pris sa fable chez

Saxo, autrefois on l'aurait refutée sans doute par l'objection qu'il ne savait pas suffisamment le latin. Mais j'ai fait observer autre part que, lorsqu'il fut écolier, la prédilection de son maître pour les récits rédigés en latin pendant le moyen âge, a pu lui fournir le sujet de Titus Andronicus, et, fort de cet argument, nous pouvons bien admettre que Shakspere a pu avoir connaissance du récit original du vieux chroniqueur danois. Il nous semble donc permis d'opter entre les deux sources. La distinction est, d'ailleurs, peu importante ; car, à l'exception de quelques détails secondaires (?), les deux rapports sont identiques. De plus, la marche des événements et surtout le dénouement éminemment tragique, chez Shakspere, s'éloignent également des deux. Nulle part Shakspere n'a montré autant de profondeur et de richesse d'invention dans les changements qu'il a apportés à ses sujets que dans Hamlet. Que son auteur soit donc Saxo ou Belleforest, il n'en reste pas moins vrai qu'ici le contenu de sa tragédie est entièrement sa propriété. »

Ce dernier éloge cadre mal avec l'hypothèse que la mise en scène du spectre fût l'invention d'un autre ; mais c'est pour prouver l'admissibilité d'un devancier et d'une pièce plus ancienne que celle de Shakspeare, que j'ai cité le passage de M. de Friesen. D'ailleurs, pour ce qui est de l'ombre, il y a un tout autre rapprochement à faire, et ce rapprochement est tellement simple, qu'on doit s'étonner de ce que les critiques n'y aient pas encore songé. La solution du problème, que j'ai en vue, se trouve dans un passage très-connu de

Virgile, chant I, v. 340-359. Voici ce texte et sa traduction :

« Imperium Dido Tyria regit urbe profecta,
Germanum fugiens. Longa est injuria, longæ
Ambages; sed summa sequar fastigia rerum.
Huic conjux Sychæus erat, ditissimus agri
Phœnicum, et magno miseræ dilectus amore;
Cui pater intactam dederat, primisque jugarat
Ominibus. Sed regna Tyri germanus habebat
Pygmalion, scelere ante alios immanior omnes.
Quos inter medius venit furor. Ille Sychæum
Impius ante aras, atque auri cæcus amore,
Clam ferro incautum superat, securus amorum
Germanæ; factumque diu celavit, et ægram,
Multa malus simulans, vana spe lusit amantem.
Ipsa sed in somnis inhumati venit imago
Conjugis; ora modis attollens pallida miris,
Crudeles aras trajectaque pectora ferro
Nudavit, cæcumque domus scelus omne retexit.
Tum celerare fugam patriaque excedere suadet,
Auxiliumque viæ veteres tellure recludit
Thesauros, ignotum argenti pondus et auri (1). »

« Didon, qui, pour fuire un frère perfide, s'est éloignée de Tyr, gouverne cet empire. La longue histoire de ses malheurs demanderait un long récit : j'en effleurerai seulement les faits principaux. Sichée, le plus riche des Phéniciens, était l'époux de Didon, et l'infortunée l'aimait d'un amour tendre. C'est à lui que, vierge encore, elle avait été donnée par son père, et unie sous les premiers auspices de l'hymen. Mais, dans Tyr, régnait Pygmalion, frère de Sichée

(1) Virgile, par E. Benoist. Paris, Hachette, 1875.

et le plus féroce des mortels. La discorde, avec ses fureurs, vint au milieu des deux frères. Aveuglé par la passion de l'or, impie envers les Dieux, et sans égard pour sa sœur, Pygmalion surprend Sichée sans défense, et l'égorge en secret, au pied des autels. Longtemps il céla son crime; longtemps, par mille impostures, il abusa d'un faux espoir une amante désolée. Mais une nuit, apparut en songe à Didon l'ombre de son époux, privé de sépulture : le visage couvert d'une affreuse paleur, il lui montre l'autel sanglant, son sein percé d'une glaive, et dévoile le crime secret commis dans le palais. Il conseille, loin de la patrie, une fuite rapide, et, pour la rendre plus facile, il découvre de vieux trésors confiés à la terre, amas ignoré d'argent et d'or. »

Traduction de M. Félix Lemaistre.

On voit que dans ce récit, que Vénus fait à son fils, il y a un fratricide secret, révélé par une ombre, absolument comme dans la fable du Hamlet dramatique. Mais comment les deux fables ont-elles pu entrer en combinaison ? C'est tout simple. On connaît l'immense influence que Virgile exerça sur toute la littérature du moyen âge et sur une partie de celle de la renaissance. Pendant des siècles, son autorité égalait presque celle de la Bible; il passait pour un prophète qui avait prévu la naissance du Christ, et pour un sorcier qui possédait tous les secrets des sciences occultes; les replis de l'Enfer et les approches du Ciel étaient familiers au guide de Dante. Tous les poètes trahissent alors son influence et le souvenir de ses fictions est partout; Didon, en particulier,

devient le type de la femme aimante et malheureuse, et l'Espagnol Ercilla, seul, a le courage de donner, dans son *Araucanie*, un démenti à Virgile et de déclarer apocryphes les amours de la reine de Carthage et du fils de Vénus.

De pair avec cette vénération illimitée qu'on avait pour le poète, marchait l'admiration qu'on témoignait à ses héros, les Troyens (1). De même que les Romains, tous les peuples plus jeunes qu'eux voulaient être les descendants des fils de Priam ou d'Énée, et mille fables racontent que depuis l'Illyrie jusqu'en Angleterre, des héros de cette souche avaient jeté des colonies et rebâti la ville de Troie. Pour ce qui est de la Grande-Bretagne en particulier, la manie — le mot n'est pas trop fort — de se rattacher aux Troyens, y fut plus forte que nulle part. En voici quelques preuves qui montrent combien les faits relatés par Virgile devaient être connus à tout le monde, même aux plus illettrés.

D'après certaines fables d'origine bretonne, un petit-fils d'Énée, Brutus, arriva, après mainte aventure, dans l'île qui lui doit son nom de Britannia (2). Il triompha sur les géants autochthones, qui lui disputaient l'entrée du pays, et les emblèmes de Londres, les statues de *Gog* et de *Magog*, qu'on peut voir dans l'Hôtel-de-Ville (Guildhall), rappellent encore aujourd'hui le souvenir de cette lutte. Brutus

(1) Voir à ce sujet, entre autres, l'excellente monographie du Dr Th. Creizenach, à Francfort-sur-Mein : *Die Aeneis, die vierte Ekloge und die Pharsalia im Mittelalter*, 1864.

(2) Je cite ici ma monographie : *Les Troyens en Angleterre*, publiée dans les *Mémoires de l'Académie de Caen*, 1867.

fonda une *Troie nouvelle (Troynovant)*, sur les bords de la Tamise, et parmi ses successeurs, on voit figurer les rois Lear et Gorboduc, la reine Bonduca et surtout le grand Artus, chef de l'Ordre de la Table Ronde et maître du San-Graal. Plusieurs poètes épiques du moyen âge répétèrent et amplifièrent ces fictions; au XVIe siècle, Spenser les reprit dans sa *Reine des Fées*, dont Artus devait être le personnage principal; mais ce fut par le théâtre qu'elles se répandirent le plus. Les sujets romains et italiens y figurent plus fréquemment que tous les autres, et les allusions aux Troyens, comme modèles en toute chose, sont innombrables. Quant à Shakspeare, sa prédilection pour les Romains, ces cousins germains des Troyens, est suffisamment connue; de plus, dans *Troïlus et Cressida*, mettant en scène un épisode de la guerre de Troie, il montre avec éclat sa partialité pour les ancêtres apocryphes, que son public aimait à se donner. Cette pièce n'est qu'une parodie, peut-être involontaire, de l'*Iliade*. Ajax y est dépeint comme un brutal maladroit; Diomède devient un coureur d'aventures galantes; Achille, un fanfaron insupportable; Hector et Troïlus, au contraire, sont de vrais chevaliers sans blâme ni reproche, et si le premier succombe, c'est que son ennemi le surprend désarmé et l'accable sous le grand nombre de ses Myrmidons. Dans le texte même de son *Hamlet*, Shakspeare montre combien Virgile et les Troyens sont familiers à son public : l'acteur, qui veut donner un échantillon de son art, déclame devant le jeune prince (II, 2) une pièce de vers d'origine inconnue, mais imitée du passage de

l'*Énéide*, qui décrit le meurtre de Priam par Pyrrhus ; la parole de Hamlet :

What's Hecuba to him, or he to Hecuba?

est devenue une locution proverbiale en Angleterre.

Virgile et son œuvre étaient donc très-familiers aux poètes du vieux théâtre anglais, et il est tout naturel que l'analogie, qui règne entre les deux fables relatives à des parricides, ait amené leur fusion. En tout cas, cette fusion ne serait due qu'à l'auteur du premier Hamlet perdu.

DIFFÉRENCES

ENTRE LES FABLES ÉPIQUE ET DRAMATIQUE

CONTROVERSES QUI S'Y RATTACHENT

Après avoir examiné les sources du mythe, vérifié quelques dates importantes, et écouté les voix critiques les mieux autorisées, nous pouvons maintenant nous livrer à une étude comparative des deux types épique et dramatique que Hamlet a revêtus successivement. Cette étude nous fera mesurer tout l'espace qui sépare le Hamlet danois de celui de Shakspeare; l'admissibilité d'un type intermédiaire, dont nous avons rencontré la trace plus d'une fois déjà, deviendra dès lors de plus en plus légitime.

Revenons d'abord à l'analogie qui règne entre Hamlet le Danois et Oreste. Comme Oreste, Hamlet est placé entre une mère coupable et le meurtrier de son père; mais Electre et Pylade lui font défaut, car Ophélia et Horatio ne peuvent guère remplacer ces deux personnages. De plus, les mœurs de son pays sont plus rudes, plus élémentaires, plus violentes encore que celles qui régnaient à Mycènes. Le devoir de Hamlet ne consiste donc pas dans l'accomplissement ouvert et immédiat d'une vengeance pour

laquelle il se sent encore beaucoup trop faible. Le jeune prince doit songer plutôt à la conservation de ses jours, dont le fil peut être coupé, à tout instant, par le glaive du tyran, respectant à grand peine le fils de Geruthe et le neveu de son suzerain, Roricus. Une situation aussi périlleuse fait naître dans le cœur du jeune prince une perspicacité précoce, et au milieu de ses amères réflexions solitaires, l'idée lui vient de contrefaire l'aliénation mentale, afin de passer pour un être inoffensif. Cependant Hamlet, héritier de la franchise héroïque de son père, déteste le mensonge ; c'est pourquoi il a recours au procédé quelque peu sophistique de ne jamais prononcer que des paroles équivoques, fausses et vraies à la fois, qu'il formule à l'instar des oracles de Delphes dont les mots à double entente sont toujours mal compris par les plus intéressés. Ainsi ce n'est pas à cause d'une indécision innée que Hamlet retarde ses actes vengeurs ; les hésitations instinctives, les aspirations idéales, les défaillances mélancoliques, la fine ironie du philosophe sceptique et les réflexions amères du nihiliste, qui appartiendront à son Sosie dramatique, lui sont inconnues ; au contraire, son esprit a une tournure réaliste, il ne compte qu'avec les faits positifs ; enfin, son tempérament est sanguin et nerveux à la fois, et la finesse de ses sens égale la profondeur de son intelligence. En outre de ces qualités déjà grandes, Hamlet a reçu de la nature ce don de la résolution et du coup-d'œil qui fait triompher le général sur le champ de bataille ; pareil à un habile joueur d'échecs, il est toujours maître de la situation. Tout jeune encore, le prince danois n'est jamais

pris au dépourvu ; bien qu'il soit abandonné de tous, ses ennemis ne parviennent à le surprendre à bout de ressources ; on embarrasserait le plus fin des diplomates plutôt que lui, qui sait tirer parti des incidents les plus imprévus, et ne recule devant aucun moyen menant à ses fins. Si ses préparatifs sont longs, ils n'en deviennent que plus sûrs ; c'est avec une précision mathématique que son calcul prévoit le moment, et prépare les moyens de l'action. Mais ce moment venu, où est le *Fabius Cunctator* que nous montrera le drame? Hamlet le Danois, arrivé sur son terrain, et trouvant l'heure propice, agit promptement comme la foudre. Dans l'action, il est inexorable comme le destin ; il est cruel comme le tigre qui lacère sa proie, sans se soucier de ses convulsions ; il est exact comme le débiteur consciencieux qui, le terme venu, soldera le capital, les intérêts et les intérêts des intérêts jusqu'au dernier liard. Ulysse, en préparant le massacre des prétendants, ne prend pas mieux ses précautions ; il n'a pas plus de décision que Hamlet, lorsqu'il extermine systématiquement les parasites.

Qu'on se figure ce type, avec toute la richesse de motifs dramatiques qu'il contient, porté directement sur le théâtre par Shakspeare ! L'héroïsme allié à la subtilité, le bouffon devenant juge, bourreau, roi, — quelle donnée moderne, romantique, réaliste, et cependant digne d'être mise en regard des créations des tragiques grecs, traitant le sujet d'Oreste !

Croira-t-on qu'un poète comme Shakspeare aurait été tenté de remplacer Hamlet le Danois par le pâle penseur de sa pièce, qui se laisse dévorer par un

chagrin impuissant devant le spectacle des iniquités terrestres ? C'est peu probable. Le type que Shakspeare a produit possède, dans son genre, tout autant de valeur, d'originalité, d'intérêt que l'autre ; mais le poète n'était-il pas libre de le prendre autre part ou de le créer à son idée, au lieu de le superposer à un personnage qui lui est diamétralement opposé ? Que faut-il conclure de là, si ce n'est que Shakspeare n'a pas connu le type authentique, qu'il ne l'a reçu que de seconde ou de troisième main, déjà altéré, déjà dénaturé, et que, dès lors seulement, il a pu songer à le développer dans un sens nouveau, d'une manière admirable sans doute, mais en suivant la fausse direction qui lui était imprimée ?

Or, s'il y eut, entre le Hamlet épique et celui de Shakspeare, une conception intermédiaire, comparable au *Cid* de Guillaume de Castro, conduisant du *Poème* et du *Romancero* à Corneille, il faut se demander quand et comment le second type s'est détaché du premier.

En examinant aussitôt le détail des actions épique et dramatique, je ne trouve au commencement qu'une seule modification apportée à la fable ; cette modification est cependant assez importante pour faire dévier l'action, en changeant toute la suite et notamment le caractère du héros. En quoi consiste-t-elle ? Dans le meurtre d'Horwendillus, qui devient un crime commis secrètement, au lieu de s'accomplir, sous un prétexte plus ou moins spécieux, *coram populo atque senatu.* Et voici comment ce changement dans l'action, fécond sans doute en intérêt dramatique, a dû amener toute une révolution dans l'économie

de la pièce, comme dans l'attitude personnelle du Hamlet dramatique.

Dans la tragédie, le vieux roi est censé avoir trépassé d'une manière naturelle ; on l'a trouvé mort dans son jardin ; son corps est couvert d'une éruption hideuse, produite par le violent poison végétal que Claudius a versé dans l'oreille de son frère endormi. Les coupables ont soin d'expliquer cette trace de leur crime comme l'effet de la morsure d'un reptile venimeux, et tout le monde paraît satisfait de cette conjecture ingénieuse (1). La reine Gertrude, devenue veuve, se presse bien un peu trop d'épouser son beau-frère, Claudius ; mais de même que le meurtre, les relations coupables de ces deux personnages sont restées secrètes, de sorte que leur mariage précipité ne donne aucune prise aux soupçons.

De tous ces faits, il résulte, pour le Hamlet dramatique, une position délicate et précaire, mais nullement dangereuse, en face de Claudius, de la cour et du pays. Claudius ne craint pas Hamlet, tant que celui-ci ne conçoit aucun soupçon ; de son côté, Hamlet n'a contre Claudius que le grief du second mariage de Gertrude, car il n'est pas son compétiteur légitime pour la succession royale. En effet, la raison d'état, comme la coutume du pays, avaient approuvé l'avénement de Claudius au trône, qui, en réalité, appartenait à Gertrude. Dans le Nord scandinave, la loi salique n'a jamais été en vigueur. La grande Marguerite, qui avait établi l'Union de Calmar, régna sur les trois pays ; Christine devint

(1) I, 5.

reine de Suède après la mort de son père, Gustave-Adolphe. Gertrude, fille de Roricus et veuve du vieux Hamlet, personnifiait donc l'autorité royale au moment de la mort de ce dernier, et pouvait transférer ses droits sur son second mari, comme Marie, fille de Jacques II d'Angleterre, le fit pour Guillaume d'Orange, au lieu de le laisser dans la position fâcheusement secondaire d'un *prince consort*. En outre, Claudius paraît avoir un second titre légitime à la succession. De même que dans l'Écosse, du temps de Macbeth, ou dans la Turquie d'aujourd'hui, la couronne se transmettait probablement en vertu d'une espèce de *séniorat*, conférant le pouvoir non pas à l'héritier direct d'un roi défunt, mais au plus âgé et au plus vigoureux des *agnati*, plus susceptible de dompter une race turbulente et guerrière qu'un enfant aidé et guidé par une régence, ou un jeune prince, dépourvu d'expérience et d'autorité.

Évidemment, l'auteur de la première pièce sur Hamlet, dont nous ne connaissons les données que par celles de Shakspeare, n'a pas dû se rendre un compte bien exact de toutes ces questions d'héritage. Les droits respectifs de Gertrude, de Claudius et de Hamlet y restent, pour ainsi dire, en suspens et dans le doute. Chez Shakspeare, les Danois n'ont pas l'air de regarder Claudius comme un usurpateur; même pendant la révolte fomentée par Laërtes, la légitimité de sa succession au trône n'est pas mise en doute; Hamlet lui-même ne le juge indigne de régner qu'à cause de son incapacité et à titre de « torchon, d'ivrogne et de hâbleur »; autrement, il regarde son avénement comme un fait accompli et

indiscutable; d'ailleurs, il semble sous-entendu que Hamlet, un jour, lui succédera à son tour.

Ainsi, le meurtre, rendu secret, déplace toutes les conditions de l'action rapportées par les récits en prose. Le caractère du personnage principal est altéré de même. Le Hamlet dramatique n'est pas l'enfant chétif, méprisé, misérablement accroupi dans les cendres du foyer, que décrivent Saxo Grammaticus, Belleforest et la Chronique rimée danoise; c'est un jeune prince accompli, plein de distinction, alliant les qualités solides du savant et du guerrier aux façons brillantes du courtisan. Bien que le soleil luise pour un autre plus fort que pour lui, Hamlet a des amis dévoués, et le peuple lui est sympathique. Claudius, qui le déteste instinctivement, n'ose lui faire voir son inimitié; il le ménage au point de courir lui-même les plus grands risques, et lorsque enfin il lui dresse des piéges, il a compris que la vie de son neveu implique fatalement sa propre perte. Ainsi, Claudius et Hamlet nous offrent le spectacle de deux puissances traitant d'égale à égale, et si l'oncle est embarrassé devant son neveu, ce dernier ne le paraît pas moins de son côté. L'embarras du Hamlet dramatique est même double. D'un côté, comme premier prince du sang, il doit respecter, plus que personne, l'ordre établi des choses et le rang sacré du roi; de l'autre, son devoir de vengeur, une fois signalé par l'apparition de l'ombre de son père, rencontre au fond de son cœur l'obstacle d'un doute bien fondé chez un homme d'étude qui se demande où sont les preuves matérielles du crime imputé à Claudius. De là son hésitation; mais cette

hésitation, si logique qu'elle soit, devient très-nuisible pour l'économie dramatique de la pièce; elle en arrête la marche, et dès qu'une pièce ne marche plus, elle est bien près de tomber. C'est ainsi que l'auteur du premier Hamlet, ayant changé un détail au commencement de l'action, a dû s'écarter de plus en plus du reste du récit dont les faits finissent par disparaître complètement chez Shakspeare. La condition abjecte du jeune Hamlet, les bâtons durcis au feu, sa tentation dans la forêt, ses mots à double entente, n'ont laissé, tout au plus, qu'une trace fugitive. Le voyage en Angleterre devient un simple incident, très-embarrassant pour la marche de l'action qu'il interrompt pour longtemps, en ne servant cependant qu'à amener la suppression de deux comparses. La seconde partie du récit, qui raconte le retour inattendu de Hamlet pendant le banquet, sa vengeance impitoyable, son avénement au trône, son nouveau voyage en Angleterre, son expédition en Écosse, le ravage de l'Angleterre et la chute du héros, amenée par la trahison de sa seconde femme — tous ces faits importants et caractéristiques tombent dans l'oubli ou sont ignorés comme à dessein; Vigletus, le vainqueur de Hamlet, semble seul renaître sous les traits de Fortinbras, de Norvège, bien que ce dernier, arrivant en ami, ne soit élu roi qu'à défaut de tout autre prétendant et par une sorte de pis aller — il trouve une couronne sur son chemin et veut bien se baisser pour la ramasser, au lieu d'avoir à combattre un adversaire tel que Hamlet.

Les trois quarts du récit primitif se trouvant ainsi retranchés de la fable dramatique, il faut se deman-

der ce qui reste pour alimenter l'action d'une pièce en cinq actes. Ici on est très-embarrassé pour savoir ce que Hamlet, porté sur le théâtre, doit, non pas aux récits des chroniqueurs, mais au premier auteur dramatique, que ce soit Shakspeare ou un autre. Plusieurs incidents et motifs en partie très-féconds en intérêt tragique ont été inventés par lui ou par son prédécesseur.

D'abord, l'exposition de la pièce gagne beaucoup par le mystère tout dramatique qui enveloppe la mort du vieux roi et amène l'apparition du spectre. Cette apparition est conçue et mise à profit avec un art souverain qui ne peut appartenir qu'à Shakspeare ; il n'y a que la statue du commandeur, dans le *Don Juan* (1) de Tirso de Molina (Gabriel Tellez), qui puisse être rapprochée de « la Majesté du Danemark enterré » (2) ; aussi les paroles que Don Juan (3) et Hamlet (4) adressent à ces fantômes terribles, sont-elles parfois identiques. De plus, l'emploi de l'*Intermède*, comme moyen de convaincre le coupable, est également une invention des plus heureuses ; il est permis de croire qu'elle repose sur un fait contemporain, mais, en tout cas, Shakspeare a su faire valoir toute la portée dramatique d'un incident pareil. Enfin, le développement donné aux germes qui contiennent les rôles de Polonius, d'Ophélia et de Horatio, trahit encore une main de maître. Malheureusement le reste de l'invention ne se maintient pas à la même

(1) Et Burlador de Sevilla, o Et Convidado de Piedra.

(2) I, 1.

(3) III, 16, 24.

(4) I, 5.

hauteur. Laërtes est un type manqué ; on dirait que son dessin est commencé par une main et achevé par une autre ; nous rencontrons en lui, d'abord un viveur franc, brave et spirituel ; ensuite un misérable spadassin qui ne sait porter que des bottes secrètes comme Matapan, et se sert d'une lame empoisonnée par dessus le marché. Claudius et la reine perdent aussi trop de leur première attitude, qui ne manque pas d'une certaine dignité ; de grands coupables qu'il sont d'abord, peu à peu ils descendent au rang des plus vils scélérats de mélodrame au petit pied, comme les Cours d'assises et les Tribunaux de police correctionnelle les condamnent par centaines tous les ans. La fable dramatique cesse de fonctionner, pour ainsi dire, à partir de la fin du troisième acte. Les deux derniers actes ne renferment plus qu'une série de scènes isolées, en partie très-saisissantes, en partie dénuées de signification et d'intérêt au point de vue dramatique. A l'endroit du dénouement, il survient une rixe ignoble, bien que fatale, de sorte que la coupe empoisonnée qui circule librement, n'est qu'un luxe d'horreurs. De Hamlet, grand justicier de son peuple, qui châtie en roi et en héros, il ne reste pas trace à la fin. Un pêle-mêle de tuerie désespérée l'atteint par les coups d'un hasard aveugle qui le confond, sans nécessité aucune, avec les vrais coupables. Il importe donc d'examiner de plus près cette fin qui nous paraît burlesque, bien que l'immense majorité des critiques la trouve sublime.

Le fait est que toutes les subtilités de leur interprétation optimiste n'ont pu expliquer jusqu'à pré-

sent ce dénouement étrange. Il est vrai qu'on a controuvé une douzaine de motifs aptes à justifier la fin tragique de Hamlet, mais cette abondance même prouve que les Shakspearologues ne sont pas d'accord entre eux sur ce sujet épineux.

Les uns prétendent, par exemple, que Hamlet, en retardant trop sa vengeance, devient coupable et appelle sur lui-même le châtiment de la fatalité. Mais c'est comme si on voulait pendre les juges qui renvoient une cause à huitaine, au lieu de la vider séance tenante. Ou bien, disent les autres, Hamlet doit expier la mort de la pauvre et innocente Ophélia ! Mais Hamlet a-t-il été la cause volontaire de cette mort? Cela est plus que douteux; on ne sait même pas trop ce qui s'est passé entre le jeune prince et la fille de Polonius, à l'exception toutefois de M. Marshall (*l. c.*) qui, pour avoir été présent à tous les rendez-vous des amants malheureux, leur délivre un vrai certificat de vertu et de bonnes mœurs, dans l'appendice *D.* de son livre. D'autres critiques encore veulent que le sang de Polonius, de Rosencranz et de Gildenstern, versé par Hamlet, appelle sur lui la vengeance du ciel — comme si ces personnages n'étaient pas des intrigants subalternes qui trébuchent, pour leur malheur, dans les chemins tortueux, dans lesquels ils étaient libres de ne pas marcher. Enfin, on a essayé de trouver la cause de la ruine de Hamlet dans son commerce avec l'autre monde, *commerce qu'on ne pratique jamais impunément!* Cependant Hamlet n'est pas un impie ni un conjurateur, comme Macbeth, Faust, Don Juan et Manfred, qui se livrent à l'étude des sciences occultes pour en faire

un mauvais usage, ou essaient de pénétrer par pure curiosité frivole les mystères de la vie future. L'ombre qui paraît devant lui, Hamlet ne l'a pas appelée; elle vient d'elle-même et pour un excellent motif qui ne fournit aucune prise aux puissances de l'Enfer. Je ne vois donc pas pourquoi les révélations du spectre, si terribles qu'elles soient, doivent avoir de funestes conséquences pour celui qui les écoute par devoir filial, et deviendrait un grand coupable s'il se refusait à leur connaissance.

La vraie cause de la fin tragique de Hamlet n'est donc pas en lui-même, ni dans ses actes; ni ses pensées, ni ses sentiments ne font de lui un personnage tragique, destiné à périr; ainsi, le dénouement fatal qui le frappe ne peut avoir sa raison d'être que dans l'économie dramatique de la pièce même. Voyons maintenant les arguments par lesquels nous croyons pouvoir justifier cette opinion.

La tragédie, et surtout la tragédie anglaise, a coutume de finir par une mort, de même qu'une comédie se termine par un mariage. Cependant, Shakspeare qui se contente quelquefois de cette raison élémentaire, n'était pas homme à se laisser déterminer par elle, en traitant un sujet comme celui de Hamlet, qui, évidemment, l'intéressait au plus haut dégré. S'il avait été le premier à le toucher, il aurait pu lui donner une autre tournure, plus logique et moins sinistre à la fois. Si, au contraire, un devancier maladroit avait déjà altéré la donnée primitive du mythe, Shakspeare, en retouchant cette pièce, ne pouvait rompre avec une tradition acquise; il dut laisser subsister la catastrophe mal amenée, et alors

son Hamlet ne périt que parce que son public l'avait vu mourir dans une pièce antérieure. Nous verrons bientôt que Hamlet a reparu sur la scène dans d'autres milieux et à d'autres époques. Alors les poètes, qui l'ont choisi pour héros, ont tous renoncé à un dénouement fatal et sanglant; leur Hamlet triomphe comme celui du mythe, et même le Hamlet Shakspearien triomphe dans les rédactions qui l'ont ramené sur le théâtre anglais du XVIIIe siècle. Ainsi le motif de sa ruine ne se trouve pas dans lui-même; il se base sur les conditions extérieures d'une convention de théâtre que nous venons de définir et sur laquelle nous devons nous répandre davantage.

Tous les théâtres du monde ont toujours eu la coutume de vivre sur certains procédés traditionnels qui sont souvent d'une nature purement technique, comme, par exemple, les unités de lieu et de temps du théâtre grec. Le vieux théâtre anglais avait ses procédés traditionnels aussi : c'étaient d'abord la collaboration de plusieurs poètes entre eux; ensuite, l'habitude des auteurs de reprendre en sous-œuvre des sujets déjà traités par leurs devanciers; enfin, la prépondérance du motif tragique de la vengeance, et le désir du public de voir la scène ensanglantée autant que possible. Les deux premières coutumes entraînaient à leur suite une absence presque totale des notions de la propriété et de la priorité littéraires : les auteurs vivaient dans une sorte de communisme intellectuel; ils se passaient leurs sujets de main en main, et quant à la manière de les traiter, les plus jeunes étaient à la fois les disciples,

les imitateurs et les correcteurs de leurs aînés. Toute proportion gardée, les Tragiques grecs n'en faisaient-ils pas autant? D'Eschyle à Euripide, telle matière est traitée à plusieurs reprises, en changeant de physionomie chaque fois, et il devient alors difficile de déterminer ce que le successeur doit ou ne doit pas à son prédécesseur. Il n'y a qu'une distinction à établir : le successeur, ne voulant pas copier servilement un modèle déjà existant, changera le style et modifiera les détails, et si les personnages les plus héroïques du théâtre athénien ont fini par débiter les subtilités et les antithèses des sophistes et des avocats, contemporains d'Euripide, c'est que le dernier venu a dû essayer de faire du nouveau quand même. Le fond de l'action mise en scène, au contraire, reste inaltérable; il se trouve consacré par une tradition dûment établie, et à moins de parodier complètement l'action primitive, comme l'ont fait Aristophane ou Offenbach, on n'y touche pas impunément, témoin Racine, qui, en mariant Iphigénie avec Achille et en rendant Hippolyte amoureux d'Aricie, prêta le flanc à la critique, malgré l'immense différence de temps et de mœurs qui semblait justifier la liberté qu'il prenait. Des traditions pareilles ont régné sur le théâtre anglais, et l'une des plus importantes était celle qui demandait la fin violente et tragique, non seulement du héros, mais encore des autres personnages principaux de la pièce.

Une tragédie se terminait le plus souvent par un massacre général de tous ceux qui n'avaient déjà péri pendant l'action; et s'il était difficile de sauver la vie à un héros qu'on introduisait pour une pre-

mière fois, c'était une chose absolument impossible à l'égard de celui que le public avait vu mourir dans une pièce antérieure. Hamlet, se trouvant dans ce cas, devait donc périr malgré toute l'envie que Shakspeare pouvait éprouver de le sauver; il devait périr d'autant plus sûrement, que l'action de la pièce se basait sur le plus féroce, le plus sanguinaire des motifs dramatiques, sur celui de la vengeance. Or, la vengeance fut la passion de prédilection du vieux théâtre anglais, depuis le commencement jusqu'à la fin, et dans un milieu pareil, le succès de ce mobile s'explique facilement.

La loi du talion est la plus répandue parmi les notions morales primitives des races germaniques. De plus, son application concernait de préférence les *agnati* de la famille offensée, dont il s'agissait de venger les torts. La foule, réunie au théâtre, comprenait donc aisément un motif aussi populaire, et voyant le sang appeler le sang, elle était convaincue d'avance du caractère sacré de la loi morale qui armait le bras du vengeur. De là viennent cette violence et cette turbulence régnant surtout dans les pièces, antérieures à la fin du XVIe siècle, et qui en ont tant imposé à plusieurs de nos littérateurs contemporains qui se sont occupés du vieux théâtre anglais. En voici quelques exemples :

La première tragédie considérée comme telle par les Anglais, le *Gorboduc* ou *Ferrex et Porrex* (1561) de Lord Buckhurst Sackville (1530-1608), ne roule que sur le motif de la vengeance. Un frère, ayant tué son frère, est égorgé par leur mère, qui venge ainsi son sang sur son sang. Les membres d'une

famille entière se détruisent entre eux, autant que les Tantalides ont jamais pu le faire; Atrée et Thyeste, Étéocle et Polynice trouvent leurs émules dans les frères ennemis, Ferrex et Porrex. Le *Juif de Malte*, de Marlowe, est aussi du nombre de ces drames fortement ensanglantés en vertu de la loi du talion. Shakspeare lui-même, à ses débuts, verse beaucoup de sang à ce titre; qu'on songe seulement à *Titus Andronicus* et aux drames sur la guerre des Roses. Ici, je n'insisterai en détail que sur deux pièces de cette catégorie qui sont : *La Tragédie espagnole* ou *Jéronimo*, de Thomas Kyd; et *Hoffmann* ou *Le père vengé*, de Henri Chettle, parce que l'analogie de leur action avec celle du Hamlet est par trop frappante : elles nous montrent, l'une, un fils vengé par son père; l'autre, un père vengé par son fils.

On ne sait que peu de chose sur la personne des auteurs de ces drames horribles. Thomas Kyd paraît avoir été un peu plus âgé que Marlowe et Shakspeare. C'était un déclassé, un *bohême*, comme la plupart des poètes dramatiques de son temps. M. Ward *(l. c.)*, place la mort de Thomas Kyd vers 1594. Il a dû jouir d'une assez grande considération parmi ses contemporains. Après sa mort prématurée, le sévère Ben Jonson se donna la peine de retoucher la *Tragédie espagnole* et conféra à l'auteur l'épithète : *sporting*. Le sens de cette épithète reste obscur, car, comme M. Ward dit fort bien, le *sport* de Kyd « s'exerçait parmi les horreurs affreuses de la mort. » La *Tragédie espagnole* a dû paraître sur la scène vers 1588; le plus ancien exemplaire conservé n'est,

en effet, que de 1599, mais de pareilles dates n'ont qu'une valeur purement approximative. La *Tragédie espagnole* est précédée d'une espèce de *Prologue* intitulé : *The first Part of Jeronimo* (1re partie de Jéronimo). On ne sait pas au juste si ce prologue est l'œuvre de Kyd ou d'un autre poète resté inconnu. Gervinus pense qu'il a été composé après coup, avec l'intention de rendre plus claire l'action, quelque peu compliquée, de la première pièce. Le prologue et la pièce se trouvent imprimés dans le célèbre recueil de Dodsley (*Collection of old English Plays*, t. III). De son temps, la fable de la *Tragédie espagnole* a fourni le sujet d'une ballade fort populaire, dont le texte est orné de gravures sur bois qui présentent les principales horreurs de l'action. Voici quelle est cette action :

Dans le *Prologue*, il est question d'un conflit qui vient de naître entre le roi d'Espagne et celui de *Portingal* (1). Une guerre résulte du refus d'un tribut que l'Espagne réclame. Dans une des batailles, le vaillant chevalier espagnol Andréa, fiancé de la nièce du roi, Bélimpéria, rencontre Baltasar, le fils du roi portugais, et tombe sous ses coups. Néanmoins, les Espagnols, commandés par le brave maréchal Jéronimo, remportent la victoire, et le fils de ce dernier, Horatio, fait prisonnier Baltasar. Mais un autre espagnol, Lorenzo, le frère de Bélimpéria, un vrai traître de mélodrame, agit comme Falstaff agira bientôt, en prétendant avoir tué le féroce batailleur *Harry Hospur*, qui vient de succomber sous les

(1) En 1580, Philippe II s'empara du Portugal.

coups du prince de Galles, le futur Henri V : il essaie de s'approprier le mérite d'autrui et réclame comme sien l'exploit d'Horatio, dont il devient ainsi l'ennemi mortel.

Ceci fait, l'action de la *Tragédie espagnole* commence, et l'on voit paraître sur la scène l'ombre d'Andréa et le personnage allégorique de la Vengeance. Cette dernière raconte toute l'action précédente, ce qui donne à penser que le *Prologue* n'a été composé qu'après la tragédie. Ensuite, la Vengeance promet à l'ombre d'Andréa que la main de sa fiancée vengera sa mort sur Baltasar : ces deux personnages deviennent dès lors le chœur de la pièce et restent présents pendant toute l'action ; cependant ils n'y participent point et se contentent de prononcer quelques paroles insignifiantes à la fin de chaque acte. Paraît le roi d'Espagne, devant lequel se présentent Lorenzo et Horatio, amenant le prince portugais Baltasar, que chacun réclame comme son prisonnier. Dans cet embarras, le roi leur donne raison à tous deux à la fois ; ensuite il entame des négociations de paix avec Baltasar, qui restera à la Cour comme prisonnier sur parole et recevra les honneurs dus à son rang. Baltasar profite de ses loisirs pour faire sa cour à Belimpéria, en quoi Lorenzo, le frère de la princesse, le seconde ; mais elle, de son côté, ne veut pas entendre parler du meurtrier de son fiancé ; elle accorde, au contraire, sa faveur à Horatio, ami d'Andréa. Un soir, les deux amants se rencontrent dans un rendez-vous qui est décrit d'une manière fort tendre. Lorenzo, le traître, qui en a connaissance, survient, accompagné de Baltasar ; ils s'emparent

de la personne d'Horatio et le pendent à un arbre voisin; Belimpéria est ensevelie dans un cachot. Néanmoins elle réussit à faire parvenir la nouvelle du crime à Jéronimo, père d'Horatio, qui, de son côté, en est déjà informé par la lettre d'un des coupables que le hasard fait tomber entre ses mains. Voici donc Jéronimo et Belimpéria chargés du devoir sacré de se venger : le premier sur les meurtriers de son fils; la seconde sur la personne du prince qui lui a supprimé successivement ses deux fiancés. Comme cette tâche n'est pas d'un accomplissement facile, Jéronimo simule la folie, en attendant qu'une bonne occasion de vengeance se présente. Bientôt on apprend que le roi de *Portingal* doit arriver en Espagne pour conclure la paix en personne. On prépare de grandes fêtes pour la réception de ce prince, et Jéronimo, quoique fou, promet pour sa part une représentation théâtrale, qui sera jouée par lui, Belimpéria, Lorenzo et Baltasar. Dans l'action de cet Intermède, la dame *Perseda* (Belimpéria) poignardera le sultan *Soliman* (Baltasar); un pacha (Jéronimo) doit en faire autant à un chevalier (Lorenzo).

Ces meurtres s'accomplissent sur le théâtre; mais au lieu de faire semblant de percer leurs victimes, le maréchal et la princesse les tuent à vrais coups de poignards. Les spectateurs trouvent le jeu des acteurs d'une vérité saisissante, sur quoi Jéromino leur apprend que cette impression est parfaitement justifiée par les événements. Dans une longue harangue, il leur explique les motifs de son action, se coupe la langne de ses dents, pour ne pas en dire

davantage, tue le père de Lorenzo, qui ne lui a jamais rien fait, et finit par se percer lui-même.

Somme toute, il y a quatre morts à la fin et deux au début de ce drame. Dans le Hamlet, il y en a huit, si l'on compte le vieux roi, assassiné avant le commencement de l'action.

Les ressemblances entre les motifs et les détails de la *Tragédie espagnole* et le Hamlet de Shakspeare sont tellement évidentes, qu'il est inutile de les mettre davantage en lumière. Remarquons cependant que les innocents y périssent en aussi grand nombre que les coupables, ce qui prouve encore une fois le désir instinctif des auteurs et du public, de voir la scène arrosée du sang de tous les personnages dramatiques.

Hoffmann ou *Le père vengé* offre aussi de grandes analogies avec le Hamlet. De plus, cette pièce roule également sur une action qui a lieu sur les bords des mers septentrionales, et son héroïne est atteinte d'aliénation mentale, comme Ophélia. Son auteur, Henry Chettle, vécut entre 1564 et 1607; c'était un imprimeur que la composition du texte des pièces à la mode porta à en écrire lui-même. On connaît les noms de seize de ses drames, et l'on sait qu'il collabora à trente-quatre autres, en partie avec Robert Greene et Shakspeare. *Hoffmann* parut sur la scène au plus tard en 1602. L'exposition nous apprend que le héros de la pièce a eu un père, fortement maltraité par une destinée malveillante; d'amiral qu'il était, le vieux Hoffmann devint pirate, et, fait prisonnier par ses ennemis, il fut exécuté de la manière la plus cruelle: le

bourreau lui mit sur la tête une couronne de fer chauffée à blanc, lui arracha la chair des os avec des tenailles ardentes et suspendit le squelette à la potence. Hoffmann le jeune s'empare de cette relique, la place dans une caverne au bord de la mer et entreprend ensuite une œuvre de vengeance multiple sur les personnages princiers qui ont contribué à la ruine du vieux pirate. Un naufrage lui livre, par exemple, le prince de Lunebourg; il lui inflige le châtiment de la couronne de fer et des tenailles, suspend le squelette à côté des restes paternels, se revêt de la dépouille de sa victime, voyage sous son nom et fait périr, à l'aide de ce stratagème, ceux qu'il a voués à sa vengeance. On finit pourtant par le reconnaître, et la loi du talion ne tarde pas à le frapper. Au premier acte, Hoffmann le jeune se vante d'aller surpasser les horreurs de Thyeste, de Térée, d'Iocaste et de Médée; qu'on juge si le poète lui fit tenir parole. Le succès et le retentissement de ce drame furent très-grands. Il a été réimprimé à Londres en 1852.

J'ai cité et analysé la *Tragédie espagnole* et *Le père vengé* pour montrer que le motif tragique de la vengeance, l'emploi de la folie et la représentation d'une pièce insérée dans une autre étaient des choses fort bien connues sur les théâtres de Londres avant la fin du XVI[e] siècle. Je crois pouvoir en conclure que même un poète très-secondaire a pu aborder alors le sujet de Hamlet, qui repose sur des données analogues. Mais, pensera-t-on peut-être, si un Hamlet anté-shakspearien a existé, le texte de cette pièce devrait se retrouver quelque part. Cette objection est

facilement écartée, si l'on songe aux causes qui ont amené la clôture violente ou la destruction des théâtres de Londres, à l'époque de la guerre civile entre Charles I[er] et le Parlement. Grâce aux mesures extrêmes, dictées par le fanatisme du parti puritain, la moitié du répertoire du vieux théâtre anglais, en tant que les pièces avaient été imprimées régulièrement, s'est perdue ou a été détruite. De plus, il faut songer aussi que beaucoup de pièces n'ont pas été conservées, pour la simple raison qu'elle n'avaient jamais été rédigées que par rôles d'acteurs et pour telles représentations. D'ailleurs, rien ne prouve qu'un Hamlet anté-shakspearien n'existe pas. Pourquoi son texte ne serait-il pas enfoui quelque part, au milieu de paperasses oubliées au fond des bibliothèques, comme tant d'autres trésors littéraires? Les exemples de ces trouvailles précieuses ne sont nullement rares dans l'histoire de la bibliographie, surtout dans celle qui concerne Shakspeare et ses contemporains; d'autres documents littéraires ont été trouvés aux endroits où on les cherchait le moins, de sorte que le texte que j'ai en vue peut être découvert d'un jour à l'autre. Une pièce pareille, si elle a existé, a pu être aussi faible qu'on le voudra — le satirique Nash, qui a dû la connaître, ne la mentionne pas avec éloge — mais dès qu'on renonce à la traduction anglaise de Belleforest (1596) comme à son unique source possible, rien n'empêche la possibilité de sa naissance à une époque qui serait alors antérieure à cette date et au moment de l'arrivée de Shakspeare à Londres. Cependant il faut prévoir ici une nouvelle objection. Pourquoi, pourra-t-on nous

demander, l'auteur inconnu aurait-il écourté et altéré le beau sujet que le récit primitif lui offrait ? Il ne put le trouver trop long, car le vieux théâtre anglais eut toujours une largeur et une ampleur tout à fait épiques ; l'action y surabonde, et quand un poète trouve qu'il y en a trop, il en tire deux ou même trois pièces qui se font suite ; la *Tragédie espagnole*, le *Grand Tamerlan* de Christopher Marlowe, et tant d'autres drames se composent de deux parties ; le *Henri VI*, auquel Shakspeare a collaboré, en comprend même trois. Mais rien ne nous empêche d'admettre qu'il y ait eu deux pièces sur Hamlet ; la seconde pouvait fort bien ne pas plaire au public, de sorte qu'on la laissa tomber aussitôt, en soudant seulement son dénouement tragique à la fin de la première. Ou bien, le sujet fut écourté, parce que, vers la fin, il devient blessant pour l'amour-propre national des Anglais. Dans la seconde partie du récit, Hamlet, ayant battu à plates coutures les Anglais, ravage et pille leur pays ; peut-être ne voulut-on pas revenir à de pareils souvenirs, auxquels le roi Claudius fait pourtant allusion une fois (1). Il est possible aussi que le devancier avait mentionné ces malheurs, et que Shakspeare, qui fit de Jeanne d'Arc une sorcière endiablée, pour expliquer certains revers des armes nationales, refusa de le suivre sur ce terrain compromettant. Même les partisans les plus fanatiques de l'infaillibilité de Shakspeare admettent que l'action de son Hamlet, fort bien menée jusqu'à la fin du 3e acte, devient décousue,

(1) IV, 3.

illogique, improbable pendant les deux derniers, et, de plus, que la catastrophe est maladroitement amenée. Au lieu de s'ingénier pour donner à ce défaut les apparences d'une qualité, on peut l'expliquer bien plus simplement par l'admission d'un Hamlet antérieur, que Shakspeare a voulu changer le moins possible, quant à l'action. S'il en est ainsi, notre poète n'aura pas cherché dans les profondeurs de la métaphysique les raisons morales ou autres de la mort de son héros. Le Hamlet de Shakspeare meurt, parce que la tradition du théâtre le voulait ainsi, mais nullement pour des causes inhérentes à son caractère ou à son tempérament. Il est philosophe, il est rêveur, il a versé du sang dans un cas de légitime défense — sont-ce là des arguments suffisants pour que la Muse tragique, ou la justice divine, ou l'opinion publique le frappent d'une condamnation capitale? Nullement. Avant et après Hamlet, plus d'un philosophe, plus d'un rêveur sont montés sur le trône et ont fait d'excellents rois; avant et après lui, plus d'un prince a dû se battre avant de ceindre la couronne qui lui était due, et le sang versé ne l'a pas étouffé ensuite. Le Hamlet Shakspearien pouvait fort bien en faire autant sans que l'action de la pièce en devînt improbable; c'est plutôt sa mort, honteusement et perfidement amenée, qui doit nous paraître illogique et immorale.

La controverse que nous venons de traiter a un autre côté particulier auquel nous n'avons pas encore touché, bien qu'il ait donné lieu à de nombreuses discussions: c'est la folie, vraie ou feinte, du Hamlet de Shakspeare, qu'il s'agit de prendre en considé-

ration maintenant. Nous avons vu que chez Saxo et ses traducteurs la raison du héros danois n'est atteinte qu'en apparence. L'égarement mental de Hamlet n'est qu'une feinte, de laquelle il se sert avec autant de ruse que de succès, de sorte que la célèbre parole de Polonius :

> Cette folie a de la méthode (1),

s'applique beaucoup mieux au Hamlet épique qu'à celui du théâtre. D'ailleurs, toute la partie du récit qui se rapporte à cette ruse du jeune prince et à ses réponses équivoques et oraculaires, porte plus encore que le reste le cachet de l'époque fabuleuse qui cache le vrai germe du mythe. Les fictions mythologiques du Nord scandinave se plaisent dans les déguisements les plus ingénieux et les plus subtiles de la vérité; elles sont pleines de toute sorte d'énigmes symboliques et de mystères dont le sens échappe aux uns, tandis qu'il est compris par les autres. Plusieurs chants de l'Edda renferment de vraies séries de problèmes, posés et résolus entre les *Ases* du Walhalla et leurs rivaux redoutables, les Géants, qui possèdent souvent une haute culture intellectuelle. Le Dieu suprême, Odin, quand il voyage *incognito*, est reconnu par le fait d'avoir réponse à toutes les questions que ses interlocuteurs peuvent lui poser. C'est donc sur le ton mystérieux des vieux chants de son pays que sont conçues les réponses que Hamlet donne aux courtisans pendant et après la course dans la forêt, de

(1) II, 2.

même que les paroles qu'il prononce après le banquet du roi de Bretagne. Ces réponses n'impliquent aucune folie réelle, et tout le monde n'en est pas dupe. La folie du Hamlet dramatique, au contraire, semble tantôt feinte, tantôt réelle; c'est pourquoi elle a dû devenir un problème fort ardu auquel les critiques ont trouvé les solutions les plus diverses. D'après les uns, cette folie est entièrement feinte; pour les autres, au contraire, Hamlet ne tombe dans un égarement réel qu'au moment de l'apparition du spectre, et si sa raison reparaît parfois d'une manière irrécusable, c'est qu'il a des intervalles lucides. D'autres encore pensent que la folie simulée a engendré peu à peu et comme par infection, une folie réelle. Notre hypothèse de l'existence d'une pièce anté-shakspearienne nous semble fournir ici une explication bien plus simple. Aux endroits relatifs à la folie de Hamlet, comme dans plusieurs autres parties de la pièce, on peut reconnaître le travail successif de deux mains différentes, dont la seconde corrige la première, mais pas assez pour que quelques traces fâcheuses ne subsistent et ne restent perceptibles. Probablement, Shakspeare ne s'est pas rendu un compte assez net des contradictions qui devaient résulter d'un pareil procédé, bien qu'il ait vaillamment lutté contre la difficulté, si toutefois les deux rédactions connues de Hamlet (1603 et 1604) l'ont pour auteur unique l'une et l'autre.

Dans la pièce, telle que nous l'avons aujourd'hui, il y a des passages où le poète présente la folie de Hamlet comme très-sérieuse; à d'autres endroits,

au contraire, il semble laisser percer à dessein une ironie pleine de charme qui remet en doute la réalité de l'aliénation mentale. Dans ces conditions, on comprend aisément l'embarras des littérateurs qui ne veulent voir dans Shakspeare qu'un artiste consommé et réfléchissant toujours mûrement à tout ce qu'il faisait.

Quoi qu'il en soit, il faudra présumer que son devancier aura suivi la tradition de la folie, qui n'est qu'une feinte. A son tour, Shakspeare, devinant toute la fécondité de cette donnée dramatique, aura superposé à la folie simulée une autre folie, réelle en partie, qui trouve, de son côté, une sorte d'écho lointain dans l'égarement mental d'Ophélia. C'est ainsi qu'à pu naître tout ce contraste tant admiré de plusieurs espèces d'aliénation, agissant l'une à côté de l'autre.

Cette innovation, qui ne peut être due qu'au génie fécond de Shakspeare, produit une série d'effets dramatiques du premier ordre. Toutes les fois que le spectateur voit « de la méthode » dans la folie de Hamlet, il se sent charmé, parce qu'il est dans le secret de l'intrigue, tandis que les personnages officiels sur la scène ne le sont pas. Quant aux explosions pour ainsi dire accidentelles de cette folie, elles produisent plus d'effet encore. L'esprit naturel de Hamlet devient alors la source des mots les plus heureux, et ce sont là des mots tranchants et piquants à la fois, comparables aux saillies de Rabelais ou aux boutades des légionnaires accompagnant le char du triomphateur, ou bien aux malices des bouffons de Cour, payés pour dire la vérité en riant. Hamlet, saignant au fond

de l'âme, mais mystifiant les courtisans par des plaisanteries dont le sens, restant insaisissable, échappe à toute responsabilité, est le modèle le plus parfait dans son genre que les admirateurs de la *poésie du contraste* bien comprise aient jamais pu rencontrer. La scène du meurtre de Polonius, pris en apparence pour un rat et en réalité pour le roi, offre également un mélange unique du burlesque et de l'horrible.

En examinant ces divers effets de la folie de Hamlet, on dirait que, pendant un moment, Shakspeare a entrevu le nœud de l'action dans cette rencontre bizarre d'une aliénation réelle et d'un égarement simulé, et certainement une idée pareille aurait pu être d'une fécondité prodigieuse pour un poëte tel que lui. Malheureusement la suite ne répond pas au commencement; Shakspeare abandonne bientôt le terrain avantageux qu'il semble avoir choisi et préparé avec un soin admirable, et termine la pièce d'une manière banale, ayant, pour ainsi dire, oublié le moteur le plus intéressant de son action.

Somme toute, la folie de Hamlet tient beaucoup moins de place dans la pièce que dans la première partie des récits qui lui correspond.

Ayant signalé plus haut les principales conjectures que le problème de cette folie a fait naître, je ne reviens à ce sujet que pour mentionner deux opinions relativement récentes qui me semblent mériter une attention particulière.

Victor Hugo, agissant en poëte qui essaie de deviner par intuition le génie d'un autre poëte, a fait de Hamlet une espèce de somnambule.

« Dans son cerveau, dit-il, il y a une couche de souffrance, une couche de pensée, puis une couche de songe. C'est à travers cette couche de songe qu'il sent, comprend, apprend, perçoit, boit, mange, s'irrite, se moque, pleure et raisonne. Il y a entre la vie et lui une transparence; c'est le mur du rêve: on voit au-delà, mais on ne le franchit point. Une sorte de nuage-obstacle environne Hamlet de toutes parts..... Hamlet n'est pas dans le lieu où est sa vie. Il a toujours l'air d'un homme qui vous parle de l'autre bord d'un fleuve. Il vous appelle en même temps qu'il vous questionne. Il est à distance de la catastrophe dans laquelle il se meut, du passant qu'il interroge, de la pensée qu'il porte, de l'action qu'il fait. Il semble ne pas toucher même à ce qu'il broie. C'est l'isolement à sa plus haute puissance!.... »

Cette appréciation du caractère de Hamlet est juste; elle est profonde aussi. Seulement elle n'explique rien au point de vue critique, auquel il faut se placer ici.

Ecoutons donc, après le poète, un acteur célèbre, dont l'autorité et la compétence, comme homme technique, sont indiscutables aussi.

M. Rossi, le grand tragédien italien qui a cueilli tant de lauriers en jouant Shakspeare à Paris et à Londres, il y a quelques années, est d'un avis diamétralement opposé à celui de Victor Hugo. Pour lui, Hamlet ne sort jamais de son bon sens. C'est ce qui semble résulter du moins d'une lettre que M. Rossi adressa, il y a deux ans, au *Daily Telegraph* en réponse à quelques critiques anglais

qui lui reprochaient d'exagérer son jeu dans le sens de la folie réelle et bien accentuée de Hamlet.

« On m'a reproché de faire de Hamlet un véritable fou d'un bout de la pièce à l'autre ; de le présenter comme un méridional très-impressionnable, et non pas comme un homme du Nord, porté vers la réflexion; enfin de ne lui donner pas assez de dignité princière. La première critique m'étonne d'autant plus que, suivant ma pensée, Hamlet ne peut, en aucune manière, être considéré comme fou, dans l'acception ordinaire du terme. Même lorsqu'il feint la folie, sa sagacité naturelle ne lui permet de le faire, sans qu'il laisse percer cette « méthode » qui frappe même Polonius, tout convaincu qu'il est de l'aliénation de Hamlet, et quand il l'a éprouvée plus que personne (1) par l'acte le plus insensé parmi les faits et gestes de Hamlet, le roi refuse de croire que la raison du prince est égarée. Quant à la question du climat et de son influence sur le personnage principal, je l'ai toujours considérée comme insignifiante. Pour moi, Hamlet est un type humain général, dans lequel, sous certaines nuances de tempérament, naturelles ou acquises, a lieu un conflit entre la réflexion et l'intelligence d'un côté, et la volonté et son action extérieure de l'autre. Un pareil tempérament, qui permet à la disposition lymphatique de retarder et d'écarter l'inspiration due à l'organisme sensible et nerveux, qui produit le doute, l'hésitation et enfin le désespoir, et qui engloutit sous ses ondes noires même le principe énergique de l'amour, un

(1) Par sa confusion avec le rat !

pareil tempérament, dis-je, peut exister sous chaque climat ; il n'est pas plus le produit de la Scandinavie que de l'Italie et doit être interprété, quant aux détails du geste, du jeu de la physionomie et du timbre de la voix, de n'importe quelle manière, en raison du style personnel de l'acteur qui veut émouvoir. Il y a des hommes du Nord qui sont vifs, et des méridionaux qui sont apathiques et flegmatiques. L'important est de saisir Hamlet en tant qu'homme et de rendre son caractère sous les traits que l'acteur, quel que soit son tempérament personnel, lui prêterait, s'il avait lui-même le tempérament de son personnage. Telle est ma manière d'envisager Hamlet, et si j'ai causé l'impression de sa folie entière, cette impression est tellement fausse, que je ne puis l'attribuer à la nature de mon jeu, mais au parti pris d'une critique résolue d'avance de condamner même les rôles que je n'ai pas encore joués. »

D'après ce que je vois dans les revues et journaux, un autre acteur italien, qui vient de se produire à Paris avec un grand succès, M. Salvini, fait de Hamlet une sorte d'Alceste tragique, c'est-à-dire un personnage essentiellement terrible et ennemi de toute plaisanterie, qui se rapprocherait alors du vengeur et grand justicier du mythe primitif. Une pareille interprétation du caractère de Hamlet ne laisserait que peu de place à l'hypothèse de la folie simulée.

Quand on peut constater de pareils écarts jusque dans les appréciations critiques d'aujourd'hui, on conçoit quel a été, de tout temps, l'embarras des commentateurs de Shakspeare en face de son Hamlet. Ce fut surtout au milieu du XVIIIe siècle, au moment où la

gloire du poète venait à renaître, qu'on ne savait pas trop ce qu'il fallait penser de cette œuvre étrange. Bien qu'elle restât enfermée dans un cercle de notions esthétiques fort limitées, la critique d'alors était sagace, franche et impartiale ; pour elle, Shakspeare n'avait pas encore passé à l'état d'un demi-dieu infaillible ; elle admettait qu'il pouvait se tromper dans ses conceptions dramatiques, et elle recherchait consciencieusement, mais en vain, la solution du problème que le poète avait l'air de poser dans sa pièce. Un parti pris d'hostilité ouverte et systématique ne se trouve alors que chez Voltaire, mais non pas chez le Voltaire jeune et franc qui, réfugié sur la *terre de la liberté*, s'était senti frappé d'admiration devant la grandeur, subitement révélée, d'un génie tragique, dont il avait ignoré jusqu'au nom. Une véritable inimitié contre Shakspeare ne se rencontre que chez le Voltaire vieilli et aigri qui éclata en injures, lorsqu'il vit paraître (1776) la traduction entreprise par Letourneur, qui faisait trop sentir le contraste entre ses propres transformations de *César* ou d'*Othello*, et les caractères originaux anglais. La colère de Voltaire, s'exhalant dans ses lettres, tomba, entre autres, sur le Hamlet, dont il apprécie la fable dans les termes suivants :

« Hamlet est fou au second acte, et sa maîtresse l'est au troisième. Il tue le père d'Ophélia en faisant semblant de tuer un rat, et elle se jette à l'eau. On l'enterre sur le théâtre, et les fossoyeurs produisent des jeux de mots dignes de leur état, à quoi le prince réplique sur le même ton. Enfin, Hamlet, sa mère et son second époux se mettent

à boire ensemble; on chante, on se querelle, on se bat, on s'égorge. »

Voltaire, faisant ainsi de l'esprit mal à propos, resta seul de son avis, ou, du moins, il ne put arrêter le mouvement littéraire qui s'était produit en faveur de Shakspeare. D'ailleurs, presque en même temps que lui, un autre homme de génie s'était mis en peine pour défendre et pour exalter *l'incomparable poète anglais*, dont le génie l'avait inspiré dans ses propres débuts dramatiques. Ce fut Goethe qui entreprit la tâche difficile de faire comprendre Hamlet.

Tout jeune encore, Goethe avait étudié ce caractère sans trouver la solution du problème qu'il semblait renfermer. Arrivé à l'âge de la maturité, le poète se mit à le juger définitivement, et depuis ce moment jusqu'à nos jours, l'interprétation qu'il donna fut regardée comme valable, en Allemagne, en Angleterre et en France. Si elle doit être modifiée aujourd'hui, cette modification ne porte aucun ombrage à l'appréciation de Hamlet faite par Goethe, car les arguments qui justifient une nouvelle manière de voir, ne pouvaient pas se trouver à sa portée. Il est néanmoins aussi utile qu'intéressant de connaître l'opinion de Goethe, qui se trouve formulée à différents endroits de son célèbre roman *Wilhelm Meister*. En voici les passages les plus importants (1) :

« Figurez-vous (dit *Wilhelm*) un prince tel que je l'ai décrit (2) et dont le père meurt inopinément. L'ambition et le désir de régner ne sont pas les qua-

(1) *Années d'apprentissage*, IV, 13.

(2) En enfant gâté.

lités qui dominent chez lui ; car il avait accepté son rôle de prince héritier sans murmurer, et dès lors seulement, il se voit contraint de mesurer la distance qui sépare le roi du sujet. Le droit à la couronne n'était pas héréditaire ; cependant une vie plus longue du père aurait affermi les prétentions légitimes de son fils unique, en lui garantissant la couronne. Maintenant, au contraire, il se voit évincé par son oncle, peut-être pour toujours, malgré des promesses spécieuses; il a conscience de l'exiguité à laquelle ses droits sont réduits; il est devenu un étranger dans le milieu qu'il avait de tout temps considéré comme sa propriété. Il sent qu'il n'est plus qu'un simple gentilhomme, peut-être moins; il se donne pour le valet de tout le monde; il n'est pas poli et condescendant, non, il est déchu et besoigneux. Sa condition antérieure ne ressemble pour lui qu'à un rêve évanoui. C'est en vain que son oncle essaie de l'encourager et de lui montrer sa situation à un autre point de vue; la conscience de son néant ne le lâche pas.

« Le second coup qui le frappa l'a blessé et humilié plus profondément encore : c'est le mariage de sa mère. Après la mort de son père, le fils tendre et dévoué avait encore sa mère; c'est dans la compagnie de cette noble veuve qu'il espérait vénérer le souvenir héroïque du défunt généreux; mais il perd aussi sa mère, et c'est là une perte plus douloureuse que celle que cause la mort. L'image nette de ses parents, qu'un enfant, qui réussit dans la vie, aime à garder au fond de son cœur, s'efface ; il n'y a plus de secours à cherchér auprès de celui qui est mort ; il

n'y a pas de point d'appui chez la survivante. Elle est femme comme les autres; la qualité générale de la fragilité est la sienne aussi.

« Maintenant, il se sent brisé, privé de tout soutien; aucun bonheur terrestre ne pourra lui rendre ce qu'il a perdu. Mais comme son tempérament ne le porte ni à la tristesse, ni à la réflexion, sa mélancolie devient pour lui un fardeau insupportable. C'est ainsi que nous le voyons paraître. — Figurez-vous vivement ce jeune homme, ce fils de roi, représentez-vous sa situation et ensuite observez-le au moment où il apprend que l'ombre de son père s'est montrée; assistez-le dans cette nuit terrible où il voit devant lui cette apparition vénérable! Une immense terreur le saisit; il parle au prodige, il le voit lui faire signe, il le suit et il l'écoute. L'accusation la plus horrible contre son oncle retentit dans ses oreilles : c'est un appel à la vengeance, et cette prière ardente et répétée : Souviens-toi de moi!

« Le spectre a disparu, et que voyons-nous devant nous? Un jeune héros respirant la vengeance? Un prince légitime qui se sent heureux d'être appelé dans la lice contre l'usurpateur de sa couronne? Non? La stupeur et la mélancolie le surprennent dans son isolement; il devient amer contre les scélérats souriants; il jure de ne pas oublier le défunt, et il termine en poussant ce soupir significatif : Notre époque est désorganisée; malheur à moi qui ai la mission de la remettre en ordre! (1).

« C'est dans ces paroles, à ce qu'il me semble,

(1) The time is out of joint; — O cursed spite,
That ever I was born to set it right. I, 5.

que se trouve la clef de toute la conduite de Hamlet; pour moi, il est évident que Shakspeare a voulu imposer le devoir d'une grande action à un caractère trop faible pour l'accomplir. Partout dans la pièce je retrouve la trace de cette intention. Un chêne est planté dans un vase précieux qui ne devrait porter que des fleurs gracieuses; les racines se développent et le vase est brisé. Un être beau, pur, noble, éminemment moral, mais dépourvu de l'énergie physique qui fait les héros, périt sous une charge qu'il ne peut ni porter ni rejeter. Tous les devoirs lui sont sacrés, mais celui-ci est d'un accomplissement trop difficile. On exige de lui l'impossible, non point l'impossible en soi, mais ce qui est impossible pour lui. C'est pourquoi il se tourne et se retourne; il se tourmente, il avance et il recule; son devoir lui est rappelé, il s'en souvient; enfin son intention sort presque de son esprit, et l'équilibre de son âme est détruit à tout jamais. »

Plus loin (chap. VII) Goethe ajoute :

« Le roman doit de préférence décrire les convictions et les événements; le drame nous donne des caractères et des actions. — Un héros de roman est un personnage passif, ou du moins il n'est pas actif à un haut degré; le héros dramatique doit produire son effet en agissant. — Hamlet ne nous montre guère que ses convictions; il n'y a dans la pièce que des événements qui ont trait à lui, de sorte qu'elle prend quelque peu les allures du roman; néanmoins, elle est essentiellement tragique, parce que le destin en a formé le nœud; un forfait horrible st sa base, de sorte que le héros est entraîné vers

un autre forfait horrible ; le dénouement ne peut donc être que tragique. »

Telle est l'explication du caractère de Hamlet, fournie par Goethe. Elle trouva aussitôt un grand succès, et les Shakspearologues les mieux autorisés, les Schlegel, Ulrici, Gervinus, les Drake, Lamb, Halliwell, les Villemain, Guizot, Mézières, l'ont adoptée avec des modifications peu importantes. Plus récemment encore, un critique cité à plusieurs reprises déjà, M. Marshall, a renchéri sur ces interprétations avec une bonne foi tellement intense que nous aurions tort de lui refuser la parole ici.

M. Marshall se croit transporté dans le milieu qui a vu naître son héros ; il se figure le père de Hamlet, vivant encore ; il se met à décrire l'intérieur de la famille et l'attitude du vieux roi et de son fils chéri bien avant le commencement de l'action dramatique.

« A peu près vingt-cinq ans avant le commencement de la pièce, Hamlet, le père, provoqué en duel par Fortinbras, roi de Norvége, avait vaincu et tué son adversaire ; le jour même du combat, Hamlet naquit. Cet exploit ayant mis en respect ses voisins, le vainqueur régna en paix, se livrant en même temps à des études contemplatives et philosophiques, et comme Gertrude ne lui donna pas d'autres enfants, lui et son fils devinrent presque inséparables. Le roi fit lui-même l'éducation du jeune Hamlet et planta dans son âme ce penchant pour les rêves de la spéculation dont Hamlet se montre épris d'une manière si étrange. — Quant à la religion de Hamlet, Shakspeare a sagement renoncé à toute indication précise sur ce point ; quelques expressions rappellent le

rituel catholique ; Shakspeare les employa à titre de licence poétique ; probablement il voulut donner à entendre qu'à cette époque il existait une espèce de christianisme primitif en Danemark (1). — Figurons-nous maintenant l'adolescence de Hamlet, l'idole de son père, l'orgueil de sa mère, passant ses jours dans ce grand vieux château d'Elsinore. Horatio et Laërtes étaient ses deux compagnons favoris avec lesquels il se livrait à toutes sortes d'exercices de force et d'adresse ; nous pouvons imaginer aussi Ophélia, qui les suit du regard et s'abandonne à des sentiments de tendresse et à des rêves de bonheur qui ne doivent pas se réaliser. A une heure plus avancée, Hamlet se sera promené avec son père le long de ces falaises escarpées qui portaient le château, et, assis, le regard fixé sur les profondeurs d'azur à leurs pieds, à l'endroit peut-être où, quelques années plus tard, l'ombre en pleine armure devait demander vengeance, ils se seront entretenus des contes étranges de sirènes et de monstres de l'abîme, qui fréquentaient l'imagination de nos ancêtres.

« En attendant, le germe du malheur et du crime devait se développer au sein même de la famille. Doux et grand à la fois, le roi, qui préférait une retraite calme et studieuse à la pompe et aux bruits des fêtes, ne pouvait suffire aux exigences toutes féminines de Gertrude qui n'était pas faite pour le comprendre. Il était trop au-dessus d'elle. Aimant le

(1) Hamlet paraît, au contraire, très-ferré sur les dogmes et les mystères de la foi chrétienne, comme cela résulte d'un passage déjà cité (p. 6).

luxe et la splendeur, elle se trouvait souvent réduite à la compagnie de Claudius, qui avait les mêmes goûts et présidait volontiers aux réunions bruyantes d'une cour quelque peu barbare et accoutumée à des banquets où la coupe circulait librement. Solennel et peut-être un peu altier, le roi se voyait respecté par tous ; mais la popularité était le partage de ce brave et joyeux Claudius, qui avait une bonne parole, une poignée de main et une plaisanterie pour chacun. Réunis ainsi sur le même terrain, Gertrude et Claudius ne durent pas tarder à s'entendre. Ambitieux plutôt qu'épris de la personne de la reine, Claudius, sans dédaigner ses caresses, en fit l'instrument de sa grandeur; pour elle, le fait seul de sa faute devait la pousser fatalement au crime. Leur décision dut être prompte, et l'exécution était facile, pourvu que le fils, compagnon inséparable du père, fût absent. Or, Hamlet, pour achever ses études, s'était rendu à Wittenberg (1). Cet enfant bien aimé parti, le père

(1) Le nom d'une petite université saxonne, se trouvant sous la plume de Shakspeare, n'a rien d'étonnant, bien que l'ignorance, ou plutôt l'incurie du poète, en matière géographique, soient devenues proverbiales. Shakspeare savait fort bien que les voyages forment la jeunesse : Laërtes, le futur courtisan, il l'envoie à Paris ; Hamlet, le penseur, fréquentera l'université allemande qui, fondée en 1502, était devenue le berceau de la Réforme en 1517. Dans un pays qui était devenu protestant sous Henri VIII, catholique sous Marie Tudor, et protestant sous Élisabeth, le nom de la ville universitaire où Luther avait affiché ses célèbres thèses, devait être connu, et déjà Christopher Marlowe avait fait commencer et finir dans cette localité l'action de son *Faust*. Il est d'ailleurs utile de faire observer ici que Shakspeare a pu visiter Wittenberg en personne. Plusieurs de ses biographes, et notamment Knight, ont essayé de démontrer que

solitaire, environné de cœurs peu sympathiques, dût se replier plus que jamais sur lui-même. Pour Claudius et Gertrude, l'occasion de détruire l'unique obstacle de leur ambition et de leur passion se trouva aisément. Après son frugal repas, le roi, détestant le bruit du festin; se retirait pour trouver une heure de repos dans son jardin ; on pouvait l'y suivre sans être remarqué et verser le poison dans l'oreille du dormeur insouciant. Le crime commis, le meurtrier reparaît au banquet, qu'on prolonge autant que possible pour retarder toute recherche à l'endroit du roi. Dans la soirée seulement, on remarque son absence ; son corps est trouvé ; il n'y a pas de trace de violence ; le bruit court que des reptiles vénimeux ont été vus dans le jardin, et la mort s'explique de la façon la plus naturelle. Peu de chose reste donc à faire. Le jeune prince est absent ; l'État est menacé par les préparatifs de guerre du jeune Fortinbras ; le temps presse, et quand même Hamlet reviendrait assez tôt, sera-t-il assez fort pour supporter le fardeau de la royauté en ces temps difficiles ? Si la douairière voulait seulement accorder sa main à Claudius, tous les intérêts seraient reconciliés : l'État aurait un chef capable de le défendre, et la succession serait garantie au prince légitime. Les choses se passent ainsi : Claudius est couronné, le mariage a lieu pré-

Shakspeare a dû voyager non-seulement en Flandre et en Allemagne, mais encore en Italie et en Écosse. Dans ses *Abhandlungen zu Shakespeare* (Halle, 1877, p. 282-338), M. Karl Elze examine cette question en détail et avec la sagacité qui lui est habituelle. La thèse des voyages de Shakspeare a été soutenue aussi par M. Karl Fulda : *William Shakespeare ;* Marburg, 1875, p. 119.

cipitamment, et quand Hamlet, plein de deuil, arrive de Wittenberg, pour épancher sa douleur dans le cœur de sa mère, il trouve que toutes les places sont prises et toutes ses espérances déçues. »

M. Marshall s'occupe aussi de la question de l'âge présumable du Hamlet dramatique. Le poète semble vouloir l'indiquer lui-même et le fixer à trente ans dans deux passages de la pièce (1). Le fossoyeur dit qu'il fonctionne depuis trente ans que Hamlet est né, et le crâne d'Yorick, qui amusait Hamlet enfant, est resté vingt-trois ans dans la tombe. Malgré ces indications formelles, qui ne sont pour nous que de nouvelles preuves de l'insouciance avec laquelle Shakspeare traitait le menu détail de ses œuvres, M. Marshall ne veut accorder à Hamlet qu'environ vingt-deux ans. Il s'appuie avec raison sur de nombreux passages où Hamlet est désigné comme un tout jeune homme, et notamment sur le fait qu'une veuve, mère d'un homme de trente ans, serait trop ridicule en convolant à de secondes noces. Il cite enfin un passage de l'*Examiner* du 6 mars 1875, où M. W. Minto, rendant compte des *Essays on Shakespeare* du professeur Dowden, ne veut accorder à Hamlet que dix-sept ans (2). C'est donc avec raison que M. Mar-

(1) V, 1.

(2) Pour le célèbre nouvelliste russe I. Tourguenef, Hamlet est un vrai enfant, et ce sont ses enfantillages qui lui prêtent l'apparence d'une aliénation mentale; tel est, du moins, le jugement que Polonius, vieillard actif et pratique, plein de bon sens, bien que borné et bavard, porte sur lui, en ne le prenant pas au sérieux. Remarquons aussi, en passant, que Tourguenef a établi un parallèle fort ingénieux entre *Don Quichotte* et *Hamlet*, *Sancho* et *Polonius*. Polonius n'est pas

shall conseille aux acteurs, jouant Hamlet, de se rendre aussi jeunes que possible — conseil que j'ai vu suivi plus d'une fois et longtemps avant qu'il fût donné.

dévoué à Hamlet qui n'a aucune action sur l'homme du commun; Sancho, au contraire, bien qu'il se raille de son maître, le suit en aveugle et en vertu de cet enthousiasme que les masses éprouvent pour ceux qui vont en avant, cherchent, tombent et se relèvent, en ne craignant jamais rien.

A propos de Hamlet jugé par Tourguenef, il sera peut-être utile d'ajouter qu'un autre nouvelliste et publiciste russe, l'émigré Ogaref, a essayé de faire revivre ce type célèbre dans un milieu nouveau, en le transportant au fond d'une province de l'Empire moscovite. D'après M. le professeur Constantin Petrof (*Tableau de la Littérature russe*, traduit par A. Romal.d Paris, 1872), *le Hamlet du district de Stchigrof* est « un homme instruit, qui a passé trois ans à l'étranger, a lu Hegel, et sait Goethe par cœur; mais, atteint de la manie de la réflexion, il est timide, non pas par pauvreté ou par infériorité sociale, mais par suite d'un amour-propre excessif. Avant son départ pour l'étranger et à son retour, il avait une haute opinion de lui-même; cependant personne ne fit attention à lui, bien que sa jeunesse eût donné lieu à de grandes espérances; l'éducation brillante qu'il avait reçue ne porta donc aucun fruit, car il ne pouvait s'appliquer aux exigences pratiques, très-difficiles à connaître, de la vie russe qu'il n'avait jamais étudiée. Devenu veuf, sans enfants, il entra au service public; mais ses occupations dans les bureaux lui donnèrent des maux de tête et des ophthalmies, de sorte qu'il dut offrir sa démission. Ces insuccès le reconcilièrent un peu avec la vie réelle; il essaya de faire de la littérature, lorsqu'un journaliste, ayant lu ses articles, lui assura qu'il n'avait aucun talent, mais seulement quelque esprit. Il ne cessa pourtant de croire à sa vocation, jusqu'à ce qu'un jour les railleries du commissaire de police du district finirent par le convaincre de son impuissance et de son manque d'originalité littéraires. Il n'est pas étonnant qu'après tant de mésaventures, le héros du roman se compare lui-même à Hamlet, mais ce rapprochement ne peut être entendu que dans un sens ironique. »

Somme toute, M. Marshall a adopté et amplifié, hier encore, l'opinion de Goethe. Un commentateur allemand, tout récemment aussi, a essayé, au contraire, de la réduire à néant; c'est M. Karl Werder, professeur à l'Université de Berlin (1). L'opinion de M. Werder, formulée avec autant de clarté que de hardiesse, a eu un grand retentissement; elle a obtenu même une sorte de succès de scandale ; il faut donc en reproduire ici la substance.

Goethe, dit M. Werder d'abord, avec beaucoup de raison, a fait un *hysteron proteron :* il a commencé par construire le caractère d'un Hamlet qui renferme toutes les conditions d'une fin tragique; partant de là, il rend l'action plausible en passant sous silence mainte circonstance extérieure qui aurait ébranlé sa théorie. M. Werder, après avoir combattu cette manière de voir, pense qu'il est beaucoup plus simple de chercher les causes de l'hésitation de Hamlet dans les faits extérieurs qui lui défendent l'exécution d'un dessein fermement arrêté dans son esprit. Si dans le drame les choses s'étaient passées comme dans les récits épiques, si le meurtre du vieux roi par son frère avait été un fait patent, Hamlet aurait pu armer sa main pour la vengeance du sang, comme le fait Oreste; sinon, il aurait pu porter une accusation formelle devant le peuple. Mais, dans la pièce, tout le monde croit que le père était mort d'une manière naturelle; comment Hamlet aurait-il justifié alors son action contre Claudius? On aurait commencé par lui demander la preuve de ce qu'il

(1) *Vorlesungen ueber Shakespeare's Hamlet;* Berlin, 1875.

avançait, et comme telle il n'avait que les paroles de l'ombre. Mais d'abord il se défie lui-même de cette ombre. Il pense que cette apparition peut être l'œuvre du diable qui veut le tenter. Convaincu plus tard du crime commis par Claudius, comment fera-t-il pour faire partager sa conviction? Claudius, rusé comme il est, peut faire l'esprit fort et se railler de l'ombre comme du produit de l'imagination surexcitée de son neveu; il peut aussi taxer Hamlet de mauvaise foi. Vous en voulez à ma couronne! va-t-il lui répondre; c'est pourquoi vous avez inventé ce revenant! Il est vrai que Hamlet est libre de couper court à ces objections en donnant un coup de poignard à Claudius. Mais alors il lui restera à se justifier devant le peuple et à son meurtre réel qu'opposera-t-il, si ce n'est un meurtre imaginaire? Il ne peut parler d'usurpation non plus; car son droit à la succession n'est pas évident; Claudius a l'air de lui faire une politesse en le reconnaissant comme le premier prince du sang (1). La charge qui pèse sur Hamlet et l'écrase ne consiste donc pas dans la faiblesse de son tempérament, elle est dans la fatalité des circonstances extérieures qui l'empêchent de s'engager dans une action quelconque. Dans ces conditions, il ne peut faire autre chose que réfléchir, mais c'est en vain qu'il se creuse la tête pour trouver un moyen de convaincre le coupable. Qu'en attendant ce résultat, il soit troublé intérieurement; qu'il soit embarrassé dans son attitude envers Claudius,

(1) Let the world take note,
You are the most immediate to our throne. I, 2.

envers sa mère, envers les courtisans. Quoi de plus naturel? Dans cet embarras, qui est celui du *Jéronimo* de la *Tragédie espagnole*, Hamlet lui aussi a recours à la folie simulée qui couvre pour le moment sa situation fausse et lui fait gagner du temps en lui permettant de se recueillir. Pendant cette attente, une ressource vient se présenter à son esprit : s'il fait reproduire l'action du crime devant le coupable, Claudius se sentant découvert doit se troubler et se trahir. Hamlet prépare donc cette épreuve et il l'applique en faisant jouer l'*Intermède* devant la Cour. En effet, cette manière d'agir lui fait atteindre son but, Claudius se trahit devant des témoins : l'œuvre du vengeur pourra commencer en toute sécurité.

Conçue dans ce sens, l'action de la pièce marche d'un pas soutenu et d'une manière logique, et M. Werder a l'air d'avoir résolu le problème sans recourir aux subtilités de Goethe et de ses successeurs. Malheureusement il faut ajouter que cette nouvelle interprétation ne nous mène que jusqu'au milieu du troisième acte. Arrivé à cet endroit, M. Werder reste court, quand on lui demande compte du reste de l'action.

Dans les deux derniers actes de la tragédie, parfois même dans les premiers, l'opinion de M. Werder reçoit les démentis les plus formels. Le mérite d'avoir fait sentir ces contradictions revient surtout à M. le Dr Hermann Baumgart, auteur d'une monographie très-estimable et écrite avec beaucoup de verve (1).

(1) *Die Hamlettragœdie und ihre Kritik.* Kœnigsberg, 1877.

Selon M. Werder, Hamlet serait surtout soucieux de sauver les apparences légales et de n'agir qu'en vertu d'une évidence, dûment acquise, contre les coupables. Mais, objecte le D[r] Baumgart, pourquoi Hamlet donne-t-il alors, à tout hasard, son célèbre coup d'épée dans la tapisserie qui, pour lui, ne peut cacher que le roi? Pourquoi est-il tenté de pourfendre ce même roi, lorsqu'il le surprend plongé dans la prière, et ne se laisse-t-il retenir que par la considération étrange qu'il enverrait au ciel celui qui a mis son père dans le purgatoire? Pourquoi se laisse-t-il envoyer en Angleterre, passif comme un sac à dépêches, sachant bien qu'il n'est pas sûr de revenir de ce voyage afin d'accomplir son devoir de vengeur, qui, pourtant, est devenu de plus en plus clair pour lui? Pourquoi, enfin, sauvé de la main des pirates par le plus grand des hasards, s'expose-t-il, d'un cœur léger, dans l'assaut d'armes (1), quand le plus simple bon sens doit lui faire redouter une infâme

(1) Il est juste de remarquer que le caractère féroce et grossier de la mêlée finale a été adouci quelque peu par l'explication ingénieuse du changement des épées, que M. de Friesen a fournie dans l'*Annuaire* de la *Société allemande de Shakespeare* (1869). M. de Friesen reconnaît que déjà le traducteur français Letourneur avait vu juste en donnant, à cet endroit, la direction scénique suivante : « Ils se désarment et changent. » En effet, l'échange de l'épée empoisonnée de Laërte avec celle de Hamlet, qui amène la mort des deux adversaires à la fois, ne peut être conçue que de cette manière par ceux qui connaissent les usages et les procédés des salles d'armes. Quand on se rappelle que le vieux théâtre anglais avait, sous plus d'un rapport, les allures d'un cirque de nos jours, on se figure aisément deux acteurs habiles dans le maniement du fleuret, régalant le public du spectacle agréable d'un assaut d'armes bien réussi.

trahison de la part de ses ennemis mortels qui seraient bien insensés de laisser passer une occasion pareille sans en profiter. On voit bien que M. Werder n'a pas de réplique valable à opposer aux objections de ce genre, à moins de faire un nouvel appel désespéré à l'habitude instinctive d'hésitation qui est propre à Hamlet. Mais alors on pourrait encore répliquer que même cette hésitation extrême devrait cesser au milieu des dangers pressants qui assiégent le jeune prince pendant les deux derniers actes : dans de pareilles circonstances, même l'homme le plus résolu se laisserait pousser à l'action et à la défense légitime de soi-même. Il ne faut pas penser non plus que les moyens d'agir manquent alors à Hamlet, comme ils lui ont fait défaut au commencement de la tragédie. Au contraire, assuré de sa mission de vengeur, Hamlet doit se rappeler qu'il a, parmi les Danois, de nombreux amis secrets et ouverts. Il est même plus populaire que le roi Claudius, dont le pouvoir précaire est ébranlé par l'émeute que soulève Laërtes, qui, cependant, ne va pas à la cheville de Hamlet. Si ce dernier voulait faire, au nom de son père, ce que le fils de Polonius fait au nom du sien, comment Claudius, qui fléchit Laërtes par la douceur, ferait-il pour lui résister? D'après M. Werder, Hamlet ne reste inactif qu'en tant qu'il manque de preuves et de moyens d'agir ; ces preuves et ces moyens se trouvant sous sa main, il devrait donc agir ; s'il ne le fait pas, cela prouve que l'interprétation que nous venons d'examiner ne suffit pas pour tout expliquer (1).

(1) Un embarras semblable, auquel on n'a pas prêté une attention

Malgré la portée irrécusable de toutes ces objections, il faut reconnaître à M. Werder l'immense mérite d'avoir enfin compté avec les faits réels et, pour ainsi dire, politiques de l'histoire de Hamlet, au lieu de se perdre lui aussi dans les nuages de la spéculation

suffisante, résulte de la distribution bizarre que Shakspeare fait du temps pendant lequel l'action de sa pièce est censée s'accomplir. Ce n'est pas que cette action s'étende sur un espace de temps très-long; au contraire, le drame s'achève dans des limites relativement étroites, mais les intervalles qui isolent entre eux les actes et les scènes sont disposés d'une manière particulièrement étrange. M. F.-A. Marshall s'est donné la peine de faire un calcul approximatif de la durée présumable de l'action, et voici à quel résultat fort instructif il est arrivé :

Le premier acte ne doit durer que vingt-quatre heures. Entre cet acte et le second, au contraire, se place un intervalle de soixante-quinze jours, qui, cependant, n'arrête pas la marche du drame et se justifie seulement par la considération très-secondaire que les ambassadeurs, envoyés vers Fortinbras de Norvége, doivent avoir le temps d'accomplir leur mission. A part ce détail, l'action continue vivement : entre le commencement du second acte et la fin du troisième, M. Marshall ne trouve qu'un intervalle de trente heures. Les quatre premières scènes du quatrième acte se rattachent directement à ce qui précède; ensuite, le voyage de Hamlet en Angleterre occasionne une interruption de deux mois. Ce temps écoulé, tout marche sans arrêt, depuis la scène septième jusqu'à la fin de l'acte. Enfin, deux journées s'écoulent jusqu'au cinquième acte, qui n'a que deux scènes, séparées entre elles par un intervalle de vingt-quatre heures. On arrive ainsi à un total d'environ 150 jours, soit cinq mois, ce qui ne serait pas beaucoup pour les habitudes du vieux théâtre anglais, si une partie considérable de ce temps ne se plaçait pas au milieu du quatrième acte, juste au moment où le spectateur doit attendre, avec une anxiété croissante, la péripétie qui amène le dénouement et la catastrophe.

Selon nous, il y a ici encore un indice trahissant l'œuvre de deux mains différentes, qui, ayant touché au sujet successivement, ont gêné et altéré la marche de l'action.

esthétique (1). Le nouveau critique s'est heureusement souvenu des données du mythe scandinave et de la lumière que son examen répand tout naturellement sur cette matière obscure. Il est même étonnant que la méthode appliquée par M. Werder n'ait pas été suivie plus tôt, puisque nous avons vu plus haut que les sources sont ouvertes depuis quelque temps. Il y a plus de trente ans que J. Payne-Collier a imprimé la traduction anglaise de Belleforest, et la première édition des *Sources*, publiées par Simrock et Ettmueller, date de plus loin encore. N. Delius, qui a consulté Saxo, Belleforest et le traducteur anglais, s'est borné à constater les écarts mentionnés qui se trouvent entre leurs récits. Le *Trésor des vieux mythes du Nord* de M. L. Ettmueller contient en entier le récit de Saxo, à l'exception du grand discours d'Amlethus. Enfin, M. F.-V. Hugo (*Les deux Hamlet*. Paris, 1858 et 1865) a reproduit le récit de Belleforest jusqu'au meurtre de Fengon par Hamlet. Malgré toutes ces publications, l'appréciation de Hamlet, faite au point de vue des origines du mythe, n'avait rien gagné avant M. Werder, et les jugements les plus superficiels sont encore toujours portés sur ce côté important du sujet. Même le grave Ulrici et le *doctime* Gervinus ont trouvé le mythe de Hamlet grossier, insignifiant, pauvre, infécond, et toute la

(1) M. Herman Grimm, poète, nouvelliste et essayiste allemand très-célèbre, vient de soutenir, dans les *Preussische Jahrbuecher*, que Shakspeare a voulu personnifier dans Hamlet le *spleen*, cette terrible maladie imaginaire des Anglais, qui s'empare d'une partie de la population avec les brumes de novembre et occasionne de nombreux suicides, perpétrés, le plus souvent, au moyen de la strangulation.

cohorte de leurs copistes anglais et allemands ne fait que reproduire ce jugement hautain. Pour M. Marshall, par exemple, le Hamlet du mythe n'est qu'une ombre sans consistance *(that hopelessly obscure shadow, the Hamlet of Saxo-Grammaticus*, p. 115). Le Dr Baumgart s'imagine que Shakspeare a trouvé l'apparition de l'ombre du vieux Hamlet dans la Nouvelle de Belleforest, et d'autres écrivains produisent des incongruités semblables, sans que cela vaille la peine de les citer. Dans ces conditions, le public dut être agréablement surpris de voir M. Werder remonter aux origines et en tirer des conclusions irréfutables sur la situation précaire de Hamlet, arrivant à la cour de Claudius, comme sur les obstacles extérieurs que devait rencontrer son œuvre de vengeance. Cependant, nous avons dû constater que la fin des démonstrations de M. Werder ne répond pas au commencement, et c'est ainsi qu'on retombe toujours dans l'explication donnée par Goethe (1), à moins de briser enfin la glace et d'imputer la responsabilité de tant de contradictions et d'obscurités à celui qui les a commises, c'est-à-dire à Shakspeare lui-même, ou à son devancier, ou à tous deux à la fois. L'hypothèse d'une première pièce, d'une conception plus ou moins faible et due à un auteur tombé aujourd'hui dans l'oubli, — pièce que Shakspeare aurait reprise, retouchée, corrigée en partie, autant que cela restait possible, — expliquerait tout, en rendant compte de la composition bizarre du Hamlet aujourd'hui connu. Cette

(1) En 1865 encore, M. F.-V. Hugo (*l. c.*) a reproduit l'appréciation de Goethe presque en entier.

supposition admise, une seconde conjecture nous porterait à croire que Shakspeare, au moment d'entreprendre la refonte de la première œuvre dramatique, ne connaissait le sujet que par cette dernière, de sorte qu'il n'était pas tenté de la changer. Enfin, il faudrait admettre la possibilité que le premier auteur n'aura pas puisé sa connaissance du sujet dans la traduction anglaise de Belleforest, mais qu'il a pu la trouver soit dans l'original français, soit dans le texte latin de Saxo, soit dans celui de la *Chronique rimée danoise*, soit enfin dans quelque autre source antérieure.

En envisageant ainsi le problème, on verrait disparaître bien des difficultés. Cette manière de voir écarterait d'abord la nécessité de faire concorder la date de l'arrivée de Shakspeare à Londres avec la première mention d'un Hamlet dramatique — nécessité purement imaginaire, qui renferme la composition du Hamlet shakspearien dans des limites extrêmement étroites et fait supposer qu'un jeune homme, à peine initié à son métier d'auteur dramatique, eût débuté par une pièce capitale, dont les premières rédactions aujourd'hui connues, celles de 1603 et de 1604, ne seraient que des reproductions postérieures. Les faits et les dates, qui s'embrouillent et s'entrechoquent dans un aussi court espace de temps, se coordonnent et s'accordent fort bien quand l'intervalle est élargi de la manière indiquée. La *Chronique rimée* était imprimée depuis 1495; Saxo l'était depuis 1514; le tome VI des *Contes tragiques* parut en 1570. Faut-il donc attendre la traduction de ces dernières en anglais (1596) pour admettre la possibilité de la

naissance d'un Hamlet dramatique? Certes non, et d'autant moins que nous avons la preuve du contraire dans le témoignage de Nash, d'après lequel une pièce pareille dut exister au plus tard en 1589. A la rigueur, cette pièce pourrait être de Shakspeare, tout fraîchement arrivé dans la capitale. Mais pourquoi ne serait-elle pas plutôt l'ouvrage d'un autre poète plus ancien que lui? L'admission d'une pareille hypothèse expliquerait la faiblesse probable de cette œuvre, l'oubli dans lequel elle tomba, et enfin sa double refonte que Shakspeare, déjà maître de son art, entreprit vers 1603 et en 1604. Dès lors, il ne resterait plus qu'une objection possible. S'il en est ainsi, pourrait-on nous dire, pourquoi Shakspeare laissa-t-il subsister les contradictions et les obscurités que nous rencontrons dans le drame qu'il a ramené sur la scène? Si spécieuse qu'elle paraisse être, cette objection se laisse réfuter facilement. Les traditions et les conventions du vieux théâtre anglais, la manière de travailler des auteurs dramatiques, l'insouciance et la légèreté, pour ne pas dire négligence, dont Shakspeare lui-même fait preuve jusque dans ses œuvres les mieux achevées, expliquent très-suffisamment les erreurs de détail qu'on remarque dans son Hamlet, et l'embarras que ses commentateurs éprouvent si souvent ne vient à naître que de leur désir constant de trouver l'ordre et la clarté à des endroits où ces qualités ne brillent que par leur absence.

Une opinion pareille doit paraître bien téméraire au public de nos jours, qui est habitué à ne voir dans Shakspeare que ses grands côtés, et qui ne demande qu'à oublier les nombreuses défaillances résultant

des conditions difficiles dans lesquelles il a commencé sa glorieuse carrière. Depuis une cinquantaine d'années, les appréciations élogieuses de l'œuvre dramatique de Shakspeare ont tellement renchéri les unes sur les autres, que le moindre doute élevé contre sa perfection absolue, est considéré comme un acte sacrilége. Gervinus, en composant son grand ouvrage sur Shakspeare, il y a trente ans, partait de la thèse que le poète, dans chacun de ses drames, s'était proposé de prêter un corps et une âme à quelque idée morale, d'une très-haute portée. Le célèbre littérateur allemand s'est donc proposé la tâche de montrer quelles furent ces idées dans chaque cas individuel, et souvent, il faut en convenir, il a réussi d'une façon brillante.

La manière de voir de Gervinus fut fortement approuvée en Angleterre et adoptée en France par M. Mézières, dans ses travaux étendus sur le vieux théâtre anglais. Juste en elle-même, cette théorie est pourtant devenue, peu à peu, la source des exagérations les plus étonnantes. Forts de son exemple et de son autorité, les admirateurs fanatiques de Shakspeare, qu'on a surnommé récemment les Shakspearomanes, sont arrivés à réclamer pour lui toute la propriété intellectuelle et littéraire, passée, présente et future, de l'univers. Pour les Shakspearomanes, les défauts les plus patents de leur héros sont devenus des qualités sublimes ; ses erreurs les plus involontaires, ils les présentent comme les résultats des plus profondes intentions esthétiques. L'œuvre de Shakspeare est envisagé par eux comme un ensemble admirable, dont les pro-

portions surhumaines justifient d'avance certaines inperfections terrestres, qui se font jour dans les détails. Ce paroxysme d'admiration extatique arriva à son comble vers 1864, lorsqu'on allait célébrer l'anniversaire, trois fois séculaire, de la naissance de celui qu'on n'appelait plus que le *Cygne de l'Avon*. A ce moment, les faiseurs de panégyriques firent entendre un concert de louanges hyperboliques et ils arrivèrent bientôt à une apothéose en règle. D'emblée, Shakspeare fut proclamé le roi, que dis-je, le Demi-Dieu et le Dieu des écrivains, des poètes, des historiens, des philosophes, des moralistes et des critiques de l'univers; il devint un modèle d'une perfection absolue, qui effaçait tout le passé littéraire et absorbait d'avance l'avenir ; il fallait l'envisager comme un être mythique et mystique, comme un hiérophante doué d'une intuition providentielle et infaillible, sans exemple dans l'histoire de l'humanité ; en un mot, on fit de lui l'Hercule de l'art dramatique, qui, ayant accompli les douze travaux de la littérature, était monté aux cieux pour reposer sur ses lauriers, pendant que, sur son autel, il fallait sacrifier Sophocle et Racine, Calderon et Schiller. Afin de ne pouvoir être taxé d'exagération, nous citons ici la parole, pleine d'autorité, d'un critique français qui abonde dans notre sens. Voici ce que dit M. E. Scherer, dans ses *Études critiques sur la littérature* (page 140), à l'endroit de la Shakspearomanie.

« Il n'est point de pays où le culte de Shakspeare ait été professé avec plus de ferveur que l'Allemagne ; les écoles philosophiques et littéraires y rendent

toutes un hommage égal au puissant dramatiste ; elles ont toutes fait de sa personne le représentant de la plus haute poésie, et elles ne diffèrent que par le point de vue auquel elles se placent pour mieux exalter le génie du poète. Ainsi les diverses formes de l'admiration pour Shakspeare au-delà du Rhin représentent comme un abrégé des révolutions de la critique sur cette terre classique des théories.

« L'école romantique (allemande) fut la première qui inscrivit le nom de Shakspeare sur son drapeau. Lessing avait déjà opposé l'exemple du drame anglais aux règles artificielles de la tragédie française. Mais les romantiques allèrent plus loin. Ils proposèrent Shakspeare comme le représentant du moyen âge, dont ils s'étaient épris. Ils cherchèrent et trouvèrent en lui tous les éléments de l'art tel qu'ils le comprenaient. Ils le justifièrent de toutes les imperfections qu'on lui reprochait, tant des fautes d'histoire ou de géographie que des simples fautes de goût. Leur soleil ne devait point avoir de taches, leur bible devait rester infaillible. On avait regardé Shakspeare comme un poète naïf : ils revendiquèrent pour lui la pleine et claire conscience de son propre génie et de son œuvre. Bref, l'auteur de *Hamlet* fut proclamé le poète universel, le géant des âges, l'expression suprême de son temps, de l'humanité, du monde !

« Au mysticisme romantique succéda la spéculation philosophique, toutefois sans porter atteinte au nouveau culte. Elle se contenta de lui donner une autre signification. Hegel, dans son *Esthétique*, poursuivait le développement de l'Idée à travers les diverses phases de l'art, l'art symbolique de l'Asie, l'art classique

des Grecs, et enfin l'art romantique des modernes. Ce dernier, conformément à la symétrie ternaire du système, passait de la peinture à la musique, puis de la musique à la poésie, et traversait les trois phases successives de l'épopée, du poëme lyrique et du drame. Le drame représentait ainsi la forme la plus haute et la plus complète de l'art; et Shakspeare, on le comprend, arrivait à ce dernier terme de la démonstration comme la personnification du genre dramatique. C'était donc toujours à peu près le même rôle: le poète anglais continuait à se dérober aux yeux du vulgaire dans une supériorité indiscutable et inaccessible.

« Le temps amena une nouvelle réaction. La rigueur apparente de la dialectique hégélienne avait succédé aux fantaisies du romantisme; mais le jour vint où cette dialectique parut creuse. Les Allemands se prirent tout à coup d'un grand dégoût pour les formules. Ils se tournèrent à l'envi vers la vie réelle. Ils s'excitèrent à devenir des hommes d'action. Les vertus privées et publiques reprirent chez eux une place trop longtemps usurpée par la réflexion. Rien ne fut beau désormais que ce qui était moral. Heureux Shakspeare qui, dans cette troisième évolution, trouva encore le moyen de conserver sa couronne! Un critique éminent, M. Gervinus, se hâta de prouver, en quatre volumes, que Shakspeare était le plus grand des moralistes, le plus éloquent défenseur des voies de la Providence, le guide le plus sûr de l'humanité dans le chemin de la vertu. Il n'est pas une de ses pièces qui, sous la plume du commentateur, ne finisse par trahir quelque intention de haut ensei-

gnement. Jamais on n'avait mis plus de talent au service d'une thèse plus malheureuse. Il se trouve que Shakspeare est précisément, de tous les grands poètes, le plus étranger, non-seulement à toute pensée didactique, mais à toute préoccupation morale. Pur poète, il est aussi indifférent au bien et au mal que la nature elle-même (?). Mais l'Allemagne était en goût d'utilité et d'enseignement, et il fallait la confirmer dans cette veine de sagesse sans troubler sa foi en Shakspeare. De là le livre de M. Gervinus; il avait ouvert une nouvelle issue à ce besoin d'engouement qui caractérise nos ingénieux voisins.

« Jusqu'ici, et à travers toutes ces révolutions de goût et d'idées, l'enthousiasme était resté sauf. On avait admiré tour à tour dans Shakspeare le poète naïf et le poète savant, la libre fantaisie et la haute sagesse; mais on n'avait pas cessé de le déclarer le génie unique et incomparable. C'était à qui se montrerait le plus excessif dans l'éloge. De réserves, point. On se serait fait scrupule de relever les fautes, ou même de distinguer entre les beautés. On était prêt à dire avec M. Victor Hugo : « Le chêne a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude; mais il est le chêne. *Et c'est à cause de cela qu'il est le chêne.* » On eût cru manquer à la piété filiale en traitant les œuvres du maître comme celles d'un autre mortel. Mais, hélas! il n'est pas de foi si profonde qui ne s'ébranle à la fin dans les âmes. Il n'est pas de mouvement si unanime qui ne provoque tôt ou tard une réaction, et plus le mouvement a été aveugle et extrême, plus le mouvement en sens contraire est certain. L'équilibre auquel tendent les

choses humaines ne s'établit que de cette façon; ou plutôt il ne s'établit pas, mais il consiste dans cette oscillation même des esprits entre des opinions qui ont toutes leur part de vrai et leur part de faux.

« Le culte de Shakspeare en est un exemple. Décidément cette religion avait tourné à la superstition. »

On conçoit avec M. Scherer que ce culte exagéré, voué à Shakspeare, cet engouement enthousiaste, ce procédé de la *crystallisation* qui prête à l'objet aimé toutes les qualités imaginables, durent enfin provoquer une réaction violente. Cette réaction est venue, en toute justice, du pays dont les littérateurs érudits avaient de préférence fondé la gloire cosmopolite de Shakspeare: de l'Allemagne. Ce pays a vu paraître récemment une série d'ouvrages qui tendent tous, non pas à rapetisser le mérite réel du grand poète anglais, mais à le dégager de la pénombre mystérieuse de laquelle l'enthousiasme trop ardent de ses admirateurs maladroits l'avait enveloppé.

La portée générale de cette critique nouvelle, n'est nullement hostile, et les arguments qu'elle fait intervenir sont en grande partie fournis par l'histoire personnelle de Shakspeare, sur laquelle les recherches minutieuses des antiquaires anglais jettent, d'un jour à l'autre jour, une lumière de plus en plus éclatante. Cette fois-ci, ce sont donc les Anglais qui ont préparé les matériaux, et les Allemands qui en ont tiré les conclusions utiles. Le mérite d'avoir frayé cette voie nouvelle en montrant la liaison intime qui existe entre le mode de production et les circonstances de la vie de Shak-

speare, revient surtout à MM. F. Kreyssig (1), directeur de l'École normale de Francfort; G. de Rumelin (2), professeur de droit et chancelier de l'Université de Tubingue, et Karl Elze, éditeur de l'*Annuaire allemand de Shakspeare* (3). Une publication plus récente et plus importante encore, de M. Elze, est son *William Shakspeare.* Halle, 1876.

Ces écrivains ont courageusement rompu avec les appréciations surannées comme avec les fables étranges qui étaient, peu à peu, devenues inséparables de la biographie de Shakspeare. Ils ont appris au public que le garçon boucher, le maître d'école rural, le clerc d'avoué, le braconnier, le libelliste, le valet d'écurie du théâtre de Blackfriars et toutes les autres incarnations du Shakspeare jeune et inconnu, ont fait leur temps, et qu'un autre personnage, plus vrai et plus digne à la fois, doit prendre leur place. D'un autre côté, Shakspeare, le poète, n'est plus envisagé comme un être froidement abstrait qui plane au-dessus de l'humanité; il n'est plus cette sorte d'*homunculus*, qu'on avait laborieusement confectionné dans les alambics et les creusets de la cuisine philologique. C'est donc grâce à la lumière apportée par cette critique nouvelle que Shakspeare est redevenu ce qu'il fut en réalité, c'est-à-dire un homme de on temps, un homme plein de sève et de vigueur,

(1) *Vorlesungen über Shakespere*, 2e édition. Berlin, 1872.

(2) *Shakespearestudien*, 2e édition. Stuttgart, 1874.

(3) *Jahrbuch der deutschen Shakspeare-Gesellschaft;* 12 vol. Weimar, 1865-77.

d'esprit, de bon sens, de probité, de bonne façon, mais plein aussi de finesse et d'habileté, qu'on ne peut connaître sans l'aimer autant qu'on le respecte.

Il est vrai que quelques écrivains de l'école critique, en Allemagne, sont allés trop loin dans la voie de la réaction qui s'est produite (1). D'autres écrivains ont, à leur tour, essayé de les réfuter (2), et c'est du choc de toutes ces opinions contraires que la vérité devra enfin sortir.

Le dernier mot n'est pas encore dit dans cette controverse. Essayons cependant de résumer, en quelques paroles, les résultats obtenus jusqu'ici. D'après les renseignements fournis par les biographes les plus récents, William Shakspeare se présente à nos yeux comme un jeune homme de fort bonne extraction, qui reçoit une éducation relativement soignée, quoique inachevée. Pour les notions de son temps, il devient un déclassé en se faisant comédien; mais ce n'est que pour un temps assez court. Avait-il eu, comme adolescent, des démêlés sérieux avec la police correctionnelle de son canton pour des délits de chasse et de presse? dut-il contracter un mariage forcé? ne devint-il sage, comme Socrate, que parce qu'il avait une sorte de Xantippe chez lui? Tout cela est possible; mais il est démontré aussi qu'il ne vint pas à la capitale « avec deux gros sous

(1) Roderich Benedix, *Die Shakspearomanie*. Stuttgart, 1873.

Édouard de Hartmann, *Shakespeare's Romeo und Julia*. Leipzig, 1874.

(2) Ludwig Noiré, *Zwœlf Briefe eines Shakespearomanen*. Leipzig, 1874.

Herman von Friesen, *Shakspere-Studien*, 3 vol. Wien, 1874-1876.

dans son gousset et en sabots », comme le *César Birotteau de Balzac* et tant d'autres types célèbres qui firent leur fortune quand même. En quittant sa ville natale, son père, sa femme et ses trois enfants, William Shakspeare, âgé de vingt-et-un ans environ, s'était rendu compte de ce qu'il faisait: Il avait des accointances avec quelques acteurs en renom, qui étaient originaires de Stratford ou des environs et qui l'admirent tout de suite dans leur confrérie. C'était là une position fort précaire, bien que le jeune homme la doublât bientôt de celle de poète dramatique. Les auteurs, et plus encore les comédiens étaient mal vus à Londres, exposés comme ils l'étaient à la suspicion du clergé anglican et à la persécution implacable de la bourgeoisie puritaine; sans la protection souvent inefficace, passagère et capricieuse de la reine et des grands seigneurs de la cour qui les tenaient à leur solde comme autant de valets, c'eût été bientôt fait de leur droit à l'existence. Désordonné comme il l'était, leur genre de vie avait donc de nombreux inconvénients, et encore plus de tentations. Plus d'un parmi les acteurs et les poètes du vieux théâtre anglais périt dans la misère et dans la débauche: témoins les prédécesseurs immédiats de Shakspeare, Robert Greene et Christopher Marlowe, ces « bohêmes » incorrigibles, qui « aujourd'hui se pavanaient dans la soie et dans le velours, demain tendaient la main dans la rue » et moururent d'une façon ignominieuse, ayant à peine atteint l'âge de trente ans (1). Shakspeare fut bien plus sage qu'eux.

(1) Wolfgang Bernhardi, *Robert Greene's Leben und Schriften.* Leipzig, 1874.

Il avait de suite compris qu'il s'agissait de gagner vite une base solide et de sortir sans retard d'une position fausse. Ce n'est pas lui qui va se laisser exploiter par les entrepreneurs de représentations dramatiques d'un côté, par les usuriers fripiers de l'autre. Le fils de l'ancien administrateur de la bonne ville de Stratford a trop de jugement, trop de dignité, pour suivre un pareil exemple. Jeune, vigoureux, fort bien fait au physique comme au moral, le jeune Shakspeare sait prendre le dessus dans cette lutte terrible pour l'existence. Il voit qu'il faut être enclume ou marteau ; il sera marteau — le moins possible, car il est toujours plein de bonté et de générosité ; mais il ne sera pas enclume ! Cet homme de génie a horreur de l'extravagance à l'âge de vingt-cinq ans. Il est laborieux et économe ; il se montre discret et réservé en matière morale, politique et religieuse ; il sait se faire des amis et éviter les inimitiés ; jamais il ne refuse ni un service, ni un rôle, ni une pièce ; jamais il ne manque de parole comme Robert Greene, qui promet afin de ne pas tenir, en se faisant une gloire de ne pas être comme tout le monde ; il a la plume prompte, prête à tout travail, et Greene, au moment de mourir, dira dans un accès de mauvaise humeur, que ce nouveau venu est un *factotum*, un plagiaire, toujours essayant de tout accaparer et de se parer des plumes d'autrui. Mais, dans ce milieu, chacun en faisait autant, dans la mesure de ses forces, et Shakspeare ne songea pas seulement à s'en excuser. Car ce qu'il y a d'attrayant dans son histoire et dans son caractère, c'est qu'il paraît toujours *bon camarade, bon enfant.*

Les écrivains de son temps, dramatiques et autres, l'attaquèrent souvent et avec violence ; rarement il eut le temps ou l'envie de répondre, et quand il le faisait, c'était sans fiel ni amertume. Comme poète, Shakspeare a dû être dépourvu d'amour-propre et de vanité littéraire. Voyez plutôt son insouciance à l'égard de ses productions dramatiques. Il les laissa flotter négligemment dans la publicité des théâtres et de ces éditions à part, connues sous le nom des *in-quarto ;* éditions défectueuses, incomplètes, souvent frauduleuses, dont on déplore aujourd'hui les imperfections criantes. Plus tard, devenu célèbre et très-riche, Shakspeare aurait dû réunir ces *membra disjecta poetæ*, les revoir, les corriger, les faire imprimer ensemble. Le temps ne lui manquait pas alors, car, une fois retiré à Stratford, le poète vécut pendant quatre ans au moins dans la plus grande opulence et dans une oisiveté entière, s'occupant de ses enfants et de ses amis, comme ferait un vieux brave rentré au foyer. Mais les enfants de sa Muse, ces soutiens fidèles qui l'avaient si bien secouru dans les combats de la vie, il les abandonna au hasard, qui ne se fit faute de les malmener. Ce ne fut qu'en 1623, sept ans après la mort de Shakspeare, qu'on vit paraître une première édition de ses œuvres dramatiques, édition soi-disant complète et correcte, mais bourrée de fautes grossières et pleine de lacunes regrettables, qui devint pourtant la mère des innombrables reproductions, publiées dès lors. La nonchalance, peut-être naïve, peut-être dédaigneuse du poète à la fin de sa carrière, explique plus d'une négligence au commencement et à ce moment

où il fallait faire bien des choses à la fois, et mériter le nom de *factotum*. Quand on songe aux circonstances difficiles dans lesquelles Shakspeare se trouvait alors, la parole sévère de Greene produit l'effet d'un éloge plutôt que d'un blâme; elle fait deviner une activité dévorante qui savait répondre à mille exigences à la fois. A ce point de vue, les premières pièces de Shakspeare, qu'on a attaquées et défendues avec tant d'acharnement et au point de les déclarer apocryphes, sont de véritables prodiges.

Dans quel milieu et sous quelle presse a-t-il dû en hacher la charpente, clouer les cloisons, étendre les canevas! Si tous les morceaux tiennent ensemble, c'est déjà surprenant, et ensuite les Shakspearologues s'extasient sur la richesse du mobilier qu'ils trouvent sous la tente—bien entendu, après l'y avoir transporté eux-mêmes par leurs commentaires! Shakspeare, certes, ne songeait même pas à toutes les vues profondes qu'on lui prête aujourd'hui; il travaillait vite, sinon bien, en anticipant sur le conseil de Goethe: « Celui qui apporte beaucoup de choses peut donner à chacun. » C'est ainsi qu'on se fait une place au soleil, surtout en Angleterre, quand on ne vient pas au monde comme *viscount* ou fils de Lordmayor: vous travaillez sans relâche, vous gagnez de l'argent, vous l'employez bien, vous devenez riche, et alors seulement vous ferez *de l'art pour l'art*, si le cœur vous en dit. Toute la carrière de Shakspeare est là, et on a lieu de la trouver fort belle.

Outre son mérite de travailleur courageux et infatigable, Shakspeare eut aussi de la bonne chance.

Un des jeunes seigneurs, qui « allaient au théâtre de Blackfriars bien plus souvent qu'à la cour, » Thomas Wriothesley, Earl of Southampton, fit la connaissance de Shakspeare peu de temps après son arrivée à Londres; il conçut pour lui un très-vif intérêt, et avec le temps une amitié durable s'établit entre le pauvre comédien et l'illustre comte, qui devint plus tard une des sommités politiques et militaires du pays. A ce moment, Shakspeare, grâce à sa finesse innée, avait reconnu que dans le milieu où il vivait, le poète lyrique et épique prenait le pas sur l'auteur dramatique, et que son mérite, une fois reconnu, était récompensé par de grandes faveurs. Son grand contemporain, Edmund Spenser, l'auteur de la *Reine des Fées*, était l'ami et le protégé de sir Philippe Sidney, poète et guerrier noble, fort en renom à cette époque. Aussi la reine lui avait-elle fait don d'un magnifique domaine en Irlande. Shakspeare, discernant avec une rare sagacité quelle était la voie qu'il fallait suivre pour arriver, composa un poëme épique dans le genre italien, qui était à la mode du jour (*Vénus et Adonis*), et l'offrit avec une dédicace, bien timide encore, au comte de Southampton. Fort bien reçu, il revint à la charge, l'année suivante, avec le *Viol de Lucrèce*, qu'il donna au comte comme « le témoignage d'un amour éternellement fidèle et d'une reconnaissance profonde. » Ces deux poëmes eurent un très-grand succès « à la cour et en ville », et jusqu'à la fin du siècle le poète épique, descriptif, pastoral, érotique, l'*Ovide anglais*, comme on surnommait Shakspeare, éclipsa presque complètement l'auteur

dramatique. Là aussi semble se trouver la source du Pactole qui, à partir de ce temps, coulera pour Shakspeare à pleins bords. D'après une tradition, admise même par les plus sceptiques, Shakspeare aurait reçu du comte de Southampton, à titre de don ou de prêt, une somme extrêmement considérable qui l'aurait mis en mesure de devenir un des principaux entrepreneurs dans la construction et l'exploitation d'un nouveau théâtre, du *Globe*. Les dividendes très-forts que fournit cette « fondation », seraient devenus la base de sa richesse qui, peu à peu, prit des proportions colossales, grâce à la probité et à la sagesse du poète. Il est vrai que M. J. O. Halliwell a découvert récemment plusieurs documents qui ont trait aux théâtres de *Blackfriars* et du *Globe* et dont la teneur remet en doute la qualité de Shakspeare comme entrepreneur et comme actionnaire. M. Elze (1), qui a examiné ces pièces avec le plus grand soin, ne pense pourtant pas qu'elles fournissent des preuves absolument concluantes. D'ailleurs, le fait de la richesse de Shakspeare est dûment établi, et cette richesse n'a pu être que le fruit d'un travail acharné, de l'emploi habile du gain acquis et d'une sage économie. Qu'on ne croie pourtant pas que les nouveaux biographes de Shakspeare essaient de faire de lui le miroir de toutes les vertus bourgeoises, après que tant de romans, de comédies et de poëmes divers l'ont présenté comme un phénomène aussi extravagant que la comète qu'on n'a vue qu'une fois depuis que le

(1) *William Shakespeare*. Halle, 1876. p. 280 s. s.

monde existe. Le long de la carrière laborieuse et honnête de Shakspeare ils rencontrent, sans en frémir, les traces de quelques peccadilles, qui montrent que le chemin qui passe entre les coulisses n'est pas identique au sentier de la vertu. Néanmoins il est évident aussi que le poète sut conquérir, sans perte de temps, une position indépendante. L'apprenti devenant compagnon, le compagnon devenant maître, avait sans doute les yeux fixés sur la caisse de ses théâtres autant que sur les tables solennelles, où s'inscrivent les fastes de l'histoire littéraire, et il nous semble que cela valait mieux que de périr, par un excès de génie, sans avoir fait grand chose. D'ailleurs, malgré ses talents de financier, Shakspeare resta plein de générosité et de probité, et sa piété filiale surtout est au-dessus de tout éloge.

On raconte que le plus grand romancier humouriste de l'Allemagne, Jean-Paul Richter, jeune et pauvre, reçut un jour, de la part d'un libraire, l'envoi de quelques ducats. Sa première pensée fut de courir à travers monts et vaux jusqu'au village où sa mère gagnait sa vie en filant, et de jeter sur ses genoux son trésor étincelant. C'était d'un bon fils, qui suivait, sans s'en douter, l'exemple d'un autre bon fils, qui s'appelait William Shakspeare. On a lieu de croire que, vers 1580, John Shakspeare, le père de William, vit péricliter ses petites affaires agricoles et commerciales; il est même permis de supposer que ce dernier, en partant de Stratford pour Londres, nourrissait l'espoir de pouvoir un jour venir au secours de son père. En tout cas, les événements lui donnèrent

raison. Dès qu'il fut arrivé à l'aisance, Shakspeare songea tout d'abord aux embarras de sa famille ; il dégagea ou racheta les biens qui avaient été engagés ou vendus, et finit par acquérir la plus belle maison de Stratford pour y installer les siens dans une véritable opulence.

Au milieu de toutes ces préoccupations, l'art dramatique que devint-il? Il en souffrit par-ci, par-là. Le poète, en avançant dans la vie, montra bien qu'il se rendait compte des imperfections fréquentes qui résultaient de son travail irrégulier et précipité ; il éprouva le besoin de mieux faire, de se corriger, de soigner son genre de composition, *to improve*, pour tout dire. Mais malgré sa position dominante, il eut encore plus d'un ennui à endurer, plus d'un dérangement à supporter. Au lieu de méditer, en philosophe solitaire, toute la portée esthétique, morale et historique de ses créations (tableau peint avec tant d'amour et d'encre par Gervinus et Ulrici!), on croit le voir écrire une scène, engager un acteur nouveau, écrire une autre scène, contremander une représentation ou payer un fournisseur, écrire une troisième scène et la quitter pour rédiger une supplique à la reine à l'endroit des vexations puritaines, et revenir à son travail et retourner aux affaires, et achever enfin son acte ou sa pièce, heureux si à la fin il n'a pas trop oublié le commencement ; car cela lui arriva plus d'une fois, et, dans ces cas, on rencontre dans l'œuvre de Shakspeare ces incongruités choquantes et ces contradictions gratuites que toute la sagacité de ses admirateurs n'a pas toujours su convertir en autant de traits de génie. Dans le langage

comme dans l'action, il se trouve alors des glissades à donner le vertige, ou bien de ces points d'arrêt imprévus où l'on reste court en se demandant: la pièce est-elle finie? ou va-t-elle enfin commencer? Ces négligences ont dû être commises à des moments où l'homme d'affaires prenait le pas sur le poète, et ces moments ne sont pas rares dans la carrière de Shakspeare, si glorieuse qu'elle soit.

Toujours est-il que la fortune matérielle du poète était faite de bonne heure : c'est la plus grande peut-être que jamais littérateur ait conquise à la pointe de sa plume. Les évaluations des antiquaires anglais varient entre mille et deux mille livres sterling de revenu, ce qui équivaudrait aujourd'hui à une rente annuelle de 125,000 à 250,000 fr. Nous leur laissons toute la responsabilité de ces chiffres exhorbitants.

A l'âge de quarante-huit ans environ, Shakspeare, grand-père depuis trois ans déjà, se retira des affaires et vécut paisiblement chez lui, comme le ferait parmi nous le plus honnête bourgeois, enrichi par son travail. Pour que rien ne manque à cette comparaison, le rentier de Stratford se rappela alors que ses ancêtres avaient été nobles et se donna une peine très-considérable afin de faire revivre ce titre. Enfin, la mort prématurée qui vint enlever cet homme doué d'une constitution fort robuste, à l'âge peu avancé de cinquante deux ans, permet de supposer un passé plein de fatigues de toute sorte.

En décrivant dans ce sens l'histoire de Shakspeare, les biographes et les autres littérateurs mentionnés plus haut ont jeté une clarté vive et nouvelle sur sa personnalité. Le personnage fantastiquement sublime

d'autrefois disparaît et laisse la place à un être composé de chair et d'os comme tout le monde. Cette transformation réaliste a été trouvée choquante : Shakspeare, un déclassé qui ne travaille que pour reprendre son rang social, sa respectabilité, si chère aux Anglais ! composant ses pièces en songeant aux bénéfices et aux dividendes autant qu'aux péripéties, aux reconnaissances, aux catastrophes ! flattant les grands seigneurs et la cour pour se garantir de la rancune des puritains ! Shakspeare enfin faisant des affaires d'argent aussi bonnes que nettes ! — tout cela a paru trop prosaïque à ses partisans enthousiastes. La vérité subsiste néanmoins. Il est démontré aujourd'hui que les intérêts matériels du théâtre ont joué dans la vie de Shakspeare un rôle aussi considérable que les exigences de l'art dramatique. Il en est résulté des défaillances littéraires, de même qu'un travail hâtif qui fait tort à une grande partie de ses productions et compromet plus ou moins le mérite du reste, ce qui ne nous empêche pas d'admirer en lui

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.

Il ne nous reste donc plus qu'une dernière considération à formuler.

Si l'inégalité de composition que nous avons remarquée chez Shakspeare ne se trouvait que dans ses œuvres de jeunesse, on aurait tort de la rappeler pour expliquer les imperfections de son Hamlet ; mais comme on la rencontre un peu partout, ce drame célèbre a pu en souffrir aussi. Je cherche ici une analogie, et je la trouve dans la pièce la plus achevée,

la mieux soignée du poète, et qui semble couronner sa carrière, dans *Macbeth* (1606). Une courte analyse de cette tragédie nous fera voir, ici encore, des circonstances extérieures, et des influences particulières qui ont troublé et égaré la pureté de l'inspiration du génie.

En composant son *Macbeth*, Shakspeare puisa directement à la source qui se trouve dans la *Chronique* d'Holinshed, de sorte que son sujet ne lui vint pas de seconde ou de troisième main, comme pour le Hamlet. Seulement il prit plus de liberté que de coutume, en modifiant le récit du chroniqueur dans un triple sens. Il changea le mode du meurtre du roi Duncan; il changea le rôle de Banquo qui, d'un complice, devint un héros sans blâme ni reproche; il changea enfin le caractère des trois sibylles pour en faire de vraies sorcières.

D'après la chronique mentionnée, la succession au trône avait lieu, en Écosse, en vertu de cette espèce de sénoriat qui semble avoir prévalu en Danemark aussi, comme nous l'avons montré plus haut à propos des droits respectifs de Claudius et de Hamlet. A ce compte, Macbeth avait un certain droit à la succession de Duncan, et le roi le lésait en faisant désigner, comme prince héritier, son fils encore tout jeune. De là, conspiration, attentat ouvert, meurtre public de Duncan, fuite de ses fils et couronnement de Macbeth par ses partisans, parmi lesquels se trouve Banquo. Ce récit, Shakspeare le remplace par celui d'un autre forfait du même genre, qui, d'après la même chronique, avait eu lieu en Écosse, quatre-vingts ans auparavant. La seconde version, compor-

tant un meurtre dont les auteurs restent pour le moment inconnus, comme dans le Hamlet, est certes bien plus tragique et plus riche en effets scéniques que la première ; mais elle modifie aussi l'économie dramatique de la pièce, sans que Shakspeare, en reprenant plus loin le premier récit, y ait fait attention. Car, d'après sa donnée, on ne comprend plus pourquoi les fils du roi se laissent accuser patiemment du meurtre de leur père et s'échappent comme ils durent s'échapper en effet devant l'usurpation ouverte de Macbeth. Toute cette partie de l'action devient donc fort invraisemblable. Quant à Banquo, complice de Macbeth, Shakspeare le blanchit pour une raison bien simple et parfaitement connue. Banquo passait pour être le fondateur de la dynastie royale des Stuarts en Écosse, et cette famille venait de monter sur le trône d'Angleterre (1603) dans la personne de Jacques I[er], fils de Marie Stuart et de Darnley. Or, le roi Jacques, partisan bien décidé du principe de la légitimité et de l'absolutisme, était un personnage chatouilleux, ombrageux même, pour tout ce qui touchait de près ou de loin à lui-même ou à sa famille. Il aimait et protégeait le théâtre, mais tels poètes, ayant fait allusion à son avarice ou à son accent écossais, faillirent avoir le nez et les oreilles coupés par ses ordres. Lui montrer son ancêtre en conspirateur et comme l'instrument docile d'un usurpateur, eût été chose extrêmement dangereuse : Shakspeare, obéissant aux lois de la prudence la plus élémentaire, fit donc de Banquo un personnage impeccable et le montra même, dans une vision prophétique, comme l'auteur d'une lignée

glorieuse, close par un monarque puissant qui portera deux couronnes et trois sceptres. Désigné d'une manière aussi officielle, Jacques Ier se sentit vivement flatté, et l'on prétend même qu'il remercia le poète par un billet autographe. Shakspeare, évidemment, avait agi avec beaucoup de discernement, en donnant cette tournure ingénieuse à son action; mais tout en le faisant, il oublia de montrer pourquoi Macbeth s'inquiète alors de la postérité illustre de Banquo, et pourquoi il est si pressé de se débarrasser de son brave compagnon d'armes. Dans la Chronique, il le fait pour assurer le trône à sa famille; mais dans la pièce, Macduff (IV, 3) déclare formellement que Macbeth n'a pas d'enfants, de sorte que l'enfant de sexe d'ailleurs douteux, que lady Macbeth mentionne comme l'ayant nourri (I, 7), doit être mort à ce moment, tandis que ceux que Macbeth met en perspective (I, 7) n'ont pas le temps de venir. Ce sont là des contradictions d'autant plus choquantes qu'elles étaient très-faciles à éviter.

Enfin les sorcières! La Chronique parle d'une seule apparition de trois êtres mystérieux et surhumains qui ressemblent fort aux Parques des Anciens ou aux *Nornes* de la mythologie germanique. Schiller, sans connaître la teneur de la source, rendit pourtant aux trois sibylles leur caractère primitif dans sa traduction libre de Macbeth, et les critiques de l'école romantique allemande, également dépourvus de connaissance de cause, lui en firent un véritable crime, bien que son instinct de poète eût fort bien guidé Schiller à l'endroit de cette modification. D'après la Chronique aussi, Macbeth tombe dans la suite entre

les mains de quelques drôles qui, se donnant pour des devins, lui délivrent les oracles trompeurs et équivoques que l'on sait. Shakspeare confondit ces deux éléments, et de cette fusion il fit sortir ses sorcières horribles et grimaçantes, attachées, on ne sait trop pourquoi, au service de la pâle Hécate. En agissant ainsi, il ne se laissait guider par aucune intention esthétique; il faisait tout simplement une concession au goût de son public: les procès dirigés contre les sorcières étaient alors très-fréquents, et la foule, qui les voyait parfois brûlées sur la place publique, voulait les voir aussi sur le théâtre — désir qui fut amplement satisfait par les auteurs dramatiques contemporains (1). Seulement, traitée de cette manière, la portée morale des prophéties dut nécessairement disparaître; le Macbeth de Shakspeare est la victime, digne de pitié, d'une atroce intrigue de l'enfer; chez celui de Schiller, on admire, au contraire, l'impassibilité impartiale des Parques qui lui laissent toute sa liberté morale: il peut choisir, et s'il choisit mal, c'est lui qui est le seul coupable.

Certainement cette critique, qui ne porte que sur des détails, n'empêche pas *Macbeth* d'être une œuvre grandiose et la vrai tragédie de l'ambition coupable; mais n'est-il pas étonnant que le poète qui pouvait le plus, ne pouvait pas le moins? De pareilles fautes ne s'expliquent que par l'insouciance extrême qui est habituelle à Shakspeare et qui nous semble fournir aussi la source des

(1) Heywood, *Les Sorcières du Lancashire;* Ford, *La Sorcière d'Edmonton;* Th. Middleton, *La Sorcière*, etc.

négligences choquantes qui déparent son Hamlet. Il lui eût été facile d'éviter les contradictions que nous venons de relever ; s'il ne l'a pas fait dans le *Macbeth*, qui est son œuvre capitale, nous ne nous étonnons plus de retrouver de pareilles erreurs dans toutes ses autres pièces.

Ces faits constatés, nous devrions avoir hâte d'arriver à nos conclusions. Seulement, avant de le faire, il peut être utile de rappeler que plusieurs poètes dramatiques, qui ont traité le sujet de Hamlet postérieurement à Shakspeare, lui ont tous donné une tournure et un dénouement heureux, ce qui nous semble prouver de nouveau que la mort du héros de la pièce n'était pas absolument inévitable d'après les lois de la fatalité tragique.

PIÈCES SUR HAMLET

POSTÉRIEURES A SHAKSPEARE.

A la fin du chapitre précédent, nous avons constaté que le Hamlet qui périt chez Shakspeare n'est pas coupable à la manière ordinaire des héros tragiques; ce ne sont ni son hésitation, ni son humeur noire, ni son scepticisme, ni son *Weltschmerz* qui amènent sa ruine; il ne meurt qu'en vertu d'une convention de théâtre, produit du milieu dans lequel nous le voyons paraître. Transporté sur une autre scène quelconque, Hamlet, ne se trouvant plus sous le coup des traditions du vieux théâtre anglais, peut fort bien triompher de ses ennemis et régner en roi glorieux. Cette opinion se trouve confirmée par la manière de voir des premiers régénérateurs de Shakspeare.

Quand Shakspeare et ses contemporains vinrent à renaître de l'abandon et de l'oubli dans lesquels la révolution puritaine les avait plongés, Hamlet fut d'abord joué avec la modification d'un dénouement heureux. Personne n'y trouva à redire; le public, ignorant complètement le sujet premier et les traditions avides de sang d'autrefois, ne vit dans

le héros qu'un prince plein de dignité et de charme, que ses qualités personnelles comme les circonstances extérieures appelaient au trône tout naturellement. Ce ne fut que beaucoup plus tard qu'on revint au premier dénouement authentique, et alors seulement naquirent les doutes et les embarras des commentateurs, qui ont produit tant d'essais d'explications diverses.

Une lumière plus vive encore doit ressortir de l'examen d'une pièce du vieux théâtre anglais qui semble avoir été destinée à faire concurrence à Hamlet, sinon à le parodier. Cette pièce, la tragicomédie *Philaster*, est due à la collaboration de John Fletcher et de François Beaumont, poètes dramatiques du commencement du XVII[e] siècle, qui tiennent le premier rang parmi les rivaux et les successeurs de Shakspeare et de Ben Jonson. La date précise de leur pièce est difficile à déterminer; en tout cas, elle est antérieure à la mort de Beaumont, qui eut lieu en 1615. Son contenu semble rapprocher sa composition davantage encore du Hamlet de 1604.

Philaster appartient à un nouveau genre scénique créé par Beaumont et Fletcher, dont le succès montre que le goût du public anglais, vers 1610, s'était bien modifié en comparaison de ce qu'il avait été entre 1580 et 1600. Les drames appartenant à ce nouveau genre, appelé *tragi-comédie*, conservent les conflits violents, les explosions des passions, la multiplicité des incidents, en un mot, toutes les allures décidées de l'ancienne pièce tragique (1); mais de même qu'Eu-

(1) L'auteur de cette étude a décrit ce nouveau genre, avec

ripide émousse parfois la pointe du poignard de Melpomène, si acéré quand il est tenu par la main d'Eschyle ou de Sophocle, de même Beaumont et Fletcher renoncent volontiers aux dénouements arrosés de beaucoup de sang, sans lesquels le public n'aurait pas été content dix ans plus tôt. Les conflits que ces auteurs mettent en scène, qu'ils soient tragiques ou non, rencontrent souvent une solution pacifique, et s'il y a du sang versé, ce n'est que celui des traîtres et des intrigants, tandis que le héros et l'héroïne restent vivants et procèdent joyeusement à la célébration de leurs noces.

Le *Philaster*, qui est, pour ainsi dire, le frère cadet de Hamlet, offre un des meilleurs échantillons du genre tragi-comique. Le héros est un jeune prince plein de talent et de distinction qui régnerait en Sicile, si le trône n'avait été usurpé, sans violence ni crime, par un autre prince de sa maison, qui, d'ailleurs, est son aîné. Pour le moment, l'autorité de ce roi n'est contestée par personne, tandis que Philaster, de son côté, est considéré comme prince héritier. Philaster se contente volontiers de la perspective quelque peu lointaine de régner un jour; d'abord parce qu'il n'a pas d'ambition, ses goûts le portant vers une vie calme, consacrée au culte des beaux-arts et surtout de la musique; ensuite, parce qu'il est, en secret, l'amant de la belle Aréthuse, fille du roi. Une autre beauté de la cour, Euphrasie, aime le prince sans retour et sans espoir; cependant,

beaucoup de détail, dans son Histoire de la Poésie anglaise (Geschichte der englischen Poesie. Darmstadt, 1855.) I, p. 306 s. s.

afin de pouvoir, du moins, respirer le même air que lui, elle a recours à un des déguisements employés fréquemment sur le vieux théâtre anglais (1). Devenue un beau page du nom de Bellario, Euphrasie entre au service de Philaster, qui fait son ami de cœur de ce jeune homme et le met dans la confidence de ses relations avec Aréthuse. Arrive le prince espagnol Pharamond, qui n'est qu'un fat et un sot, dont le roi voudrait cependant faire son gendre et son successeur, contrairement aux désirs de tous les intéressés. Gêné par la présence de ce nouveau prétendant, Philaster met son page Euphrasie-Bellario au service de la princesse, afin de pouvoir mieux communiquer avec elle. Une autre dame de la cour, Megra, intrigante aux mœurs légères, entame une intrigue amoureuse avec Pharamond, et lorsque le roi la surprend avec son Espagnol pendant un rendez-vous nocturne, elle s'excuse sur le mauvais exemple donné par sa propre fille Aréthuse, qui, à son dire, serait la maîtresse du page Bellario. Cette accusation, quoique essentiellement fausse, impose silence au roi ; elle cause aussi le désespoir de Philaster, qui a lieu de se croire trahi par son amante et par son ami. A son tour, Aré-

(1) Après Virgile, Ovide était le poète le plus considéré dans le milieu qui nous occupe. John Lyly, un des plus anciens parmi les poètes du vieux théâtre anglais, s'inspirant des *Métamorphoses*, avait coutume de faire changer de sexe les personnages qu'il mettait en scène. Ce procédé obtint un très-grand succès. De là, le fréquent déguisement des femmes en hommes, favorisé d'ailleurs par la coutume de faire jouer les rôles de femmes par des jeunes gens.

thuse, réprimandée par son père et méconnue par son fiancé, se fâche contre Bellario, qu'elle renvoie loin de sa personne comme un indiscret. Philaster, que Bellario va trouver, le reçoit également mal, et le pauvre page, repoussé par tout le monde, se réfugie dans une forêt. Le prince, saisi d'une mélancolie tellement profonde, qu'elle avoisine la folie, se met à errer dans la même forêt, et bientôt toute la cour y est amenée à l'occasion d'une grande chasse. Aréthuse s'égare dans les bois ; le hasard la fait rencontrer Euphrasie-Bellario ; à ce moment Philaster survient ; croyant surprendre deux coupables, il perd tout à fait la raison, essaie de les tuer, et les blesse, en effet, l'une et l'autre. Le roi arrive avec ses gardes, et Philaster, coupable d'un attentat contre la personne de la princesse, est jeté en prison. Mais Philaster est fort populaire ; la nouvelle de son arrestation cause une émeute qui lui rend la liberté, et il reparaît à la cour. Maintenant le roi fait une réflexion qui aurait pu lui venir plus tôt : il pense que l'accusation de Megra pourrait bien être fausse. C'est le page qui doit connaître la vérité, et pour la lui arracher, on décide qu'il sera mis à la question. Or, comme pour torturer les gens, on commence par les faire déshabiller, Euphrasie se voit menacée de ce procédé ; éperdue, elle se jette dans les bras d'un des courtisans présents, en l'appelant son père ; celui-ci, en effet, reconnaît sa fille qu'on croyait partie pour un pèlerinage. L'innocence d'Aréthuse étant ainsi suffisamment démontrée, il y a réconciliation entre elle et Philaster, et le roi, heureux de sortir de tous ses embarras, approuve leur

alliance. Pharamond est contraint d'épouser la méchante Megra, et la cérémonie faite, on lui présente ses passeports. Quant à Euphrasie, elle se contente, comme par le passé, d'un amour sans espoir.

Évidemment la situation personnelle comme le tempérament lyrique et indolent de Philaster offrent une grande analogie avec Hamlet : appelés au trône par leur droit et par la faveur populaire, les deux princes aiment mieux suivre leur humeur excentrique qui les en éloigne, et ils courent les dangers, réservés aux ambitieux, précisément parce qu'ils ne le sont pas. La différence n'est que dans la charge qui leur est imposée. Philaster, n'ayant pas à venger un père, peut se contenter d'épouser la fille de l'usurpateur, en s'assurant ainsi la succession à la couronne ; Hamlet, l'exécuteur de la justice divine sur la terre, doit se frayer une route vers le trône en tenant le glaive du bourreau ; mais l'un peut réussir aussi bien que l'autre, au lieu de succomber dans le conflit.

Nous avons vu que Beaumont et Fletcher, qui allaient régner sur la scène anglaise au moment où Shakspeare la quittait, se trouvaient en face d'un public nouveau, doué d'un goût adouci, sinon épuré, avec lequel ils pouvaient prendre plus de liberté que leurs prédécesseurs. Ainsi, il leur arriva quelquefois de faire la critique indirecte de l'œuvre de ces derniers ; ils acceptaient leurs prémisses pour en tirer des conclusions nouvelles. En contrefaisant le Hamlet à ce point de vue, ils ont montré qu'un prince dans sa situation n'avait nullement besoin de succomber dans la lutte qu'il engageait, et qu'il pouvait être amateur de musique et de vers,

rêveur et même fou à ses heures, sans trépasser pour cela. C'est pourquoi leur fable, tout extraordinaire qu'elle est, ne manque ni de probabilité, ni d'unité dramatique, comme celle du Hamlet de Shakspeare. Aussi, leur tragi-comédie eut elle un très-grand succès.

Un autre exemple d'un Hamlet qui monte au trône après avoir accompli sa mission, se trouve en France, au XVIII[e] siècle, chez le poète tragique Jean-François Ducis. On sait que le « vénérable » Ducis, en homme honnête et modeste qu'il fut, n'a jamais essayé de mettre sa vocation poétique au-dessus, ou seulement à côté de celle de Shakspeare ; s'il a modifié quelques-unes de ses pièces, ce ne fut pas pour les rendre meilleures, mais pour les faire connaître et les rendre possibles sur la scène, en les accommodant au goût de son temps et de son pays (1). Il n'en reste pas moins un poète plein de talent, de goût et de bon sens, de sorte que son opinion peut faire autorité ici.

Les adversaires de la tragédie classique ont toujours reproché à Ducis de mettre des abstractions morales à la place des créations pleines de réalité de Shakspeare, et de personnifier ainsi telle passion ou telle idée, au lieu de porter sur la scène les hommes tels qu'ils sont. Cette critique, en tant qu'elle est fondée, implique une approbation plutôt qu'un blâme ; car, si l'on y regarde de plus près,

(1) M. Karl Elze (*Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, I, 1865), nous semble juger Ducis trop sévèrement dans son mémoire : *Hamlet in Frankreich.*

on la trouve, sous une autre forme, dans les éloges que les partisans du romantisme et du genre réaliste adressent volontiers au théâtre de Shakspeare. Roméo et Juliette ne sont-ils pas pour eux *l'amour en personne?* Macbeth, *l'ambition en personne ?* Othello, *la jalousie en personne ?* Hamlet, *le scepticisme en personne ?* Or, que l'homme devienne passion et idée, ou que la passion et l'idée deviennent homme, — n'est-ce pas au fond le même procédé de transition ? Il n'y a donc que le préjugé ou la légèreté qui puissent, au nom d'un système dramatique préconçu, refuser à Ducis le droit de remanier à sa façon des sujets shakspeariens. D'ailleurs, Ducis a mis toute la discrétion possible à l'accomplissement de sa tâche délicate; plein d'une sage réserve, il laisse presque intacts les sujets d'Othello et de Macbeth, qu'il ne modifie qu'en les soumettant à la règle des trois unités. Il apporte de grands changements, au contraire, dans l'action du Hamlet et du roi Lear ; ces deux personnages triomphent chez lui au lieu de périr misérablement comme ils le font chez Shakspeare. De pareilles solutions paraissent naturelles dans l'œuvre de Ducis, qui n'était gêné et lié par aucune des conventions connues du vieux théâtre anglais. Affranchi de leur contrainte, il ne s'est inspiré que de la nature et de l'esprit des fables qu'il avait devant lui : en un mot, il s'en est tenu à *l'abstraction ;* il s'est demandé qu'elles pouvaient être les causes morales et logiques de la ruine de ses personnages, et n'en trouvant pas, il les a laissés vivre. C'est ainsi que Ducis a pris avec son Hamlet en particu-

lier des libertés exceptionnelles, en produisant une pièce très-distincte de celle de Shakspeare. Pour lui, Hamlet est un nouvel Oreste: son rôle tragique est conçu sur la base de la piété filiale, sans accessoire aucun. Le poète s'est tellement rendu compte de ce motif, qu'arrivé à la fin de sa carrière, il fit hommage de sa pièce à la mémoire de son père. « Un des plus doux souvenirs de ma vie, ô mon respectable père! dit-il dans l'*Épitre dédicatoire* (1), c'est de t'avoir vu applaudir ma tragédie d'Hamlet à sa première représentation (2). Mais, hélas! je n'avais plus longtemps à te posséder encore; et le succès d'Hamlet, qui t'avait fait verser des larmes de joie, devait donc être le seul dont il te serait permis d'être le témoin! Dans le premier mouvement de mon cœur, je t'adressai mon ouvrage, où mon but avait été de peindre la tendresse d'un fils pour son père. »

Une modification très-considérable de l'action dramatique résulte du but que Ducis s'est proposé. Dans la fable de la pièce française, Claudius et Gertrude se sont aimés avant le mariage de cette dernière avec le vieux roi. Beaucoup plus tard, Claudius, qui n'est pas le frère du roi, mais le premier prince du sang et le père d'Ophélie, a fait empoisonner son souverain par Gertrude. Au moment où la pièce commence, Hamlet arrive à Elseneure pour ceindre la couronne et épouser Ophélie; Claudius, au contraire, soutenu par Polonius, se fait un parti à l'aide

(1) 1812.
(2) 1769.

duquel il compte usurper le trône à titre d'époux de la veuve royale qui doit lui tendre la main devant l'autel. Dans un songe, Hamlet est informé, par l'ombre de son père, de ce qui s'est passé; un égarement passager s'empare de son esprit, et Claudius profite de cette circonstance pour faire éclater sa conspiration. Mais Norceste (Horatio) déjoue le complot, pendant que Hamlet arrache à sa mère l'aveu de son crime. Les deux princes se rencontrent l'épée à la main, et Claudius tombe sous les coups de Hamlet; Gertrude, épargnée par son fils, périt de sa propre main. Reconnu comme roi légitime, Hamlet déplore la perte des siens comme celle d'Ophélie, à laquelle il doit renoncer après avoir donné la mort à son père. Plus heureux qu'Oreste, Hamlet n'a donc pas souillé sa main d'un parricide; il peut et doit vivre et régner, bien qu'il se sente accablé de douleur.

« Privé de tous les miens dans ce palais funeste,
« Mes malheurs sont comblés, mais ma vertu me reste;
« Mais je suis homme et roi; réservé pour souffrir,
« Je saurai vivre encor; je fais plus que mourir. »

Ces dernières paroles de Hamlet définissent fort bien le vrai sens de l'action réduite à sa plus simple expression. Une pareille abstractiou semble maigre et creuse après la pièce, trop remplie d'incidents, de Shakspeare; mais il n'en reste pas moins vrai que le dénouement choisi par Ducis a pour lui la probabilité matérielle et une haute portée morale.

Tout le monde sait que Hamlet a paru récemment sur le premier de nos théâtres lyriques, dans l'opéra

de M. Ambroise Thomas. Les auteurs du libretto, MM. Michel Carré et Jules Barbier, ont adopté le dénouement donné par Ducis. Il est vrai que pour le reste de la fable ils s'écartent moins que lui de l'action de Shakspeare, qu'ils écourtent plutôt qu'ils ne la changent. Le spectre, dont l'apparition est rélégudée dans un songe chez Ducis, paraît plusieurs fois sur la scène, dans l'opéra; Claudius a usurpé la couronne ; l'Intermède est joué ; Ophélie se noie devant les spectateurs ; Hamlet et Laërtes ont leur querelle sur la tombe; enfin l'ombre reparaît, au moment de la catastrophe, en glaçant d'épouvante tout le monde; elle guide le fer vengeur de Hamlet, et le fils outragé punit le traître. Accompagnée des accents d'une musique fort expressive, cette fin de l'action produit beaucoup d'effet. Le chœur qui n'est pas dans le secret de l'intrigue, se récrie bien un peu à ce moment suprême. Le roi ! fait-il. Non, l'assassin, l'assassin de mon père ! répond Hamlet ; et l'ombre ajoute :

« Le crime est expié ! le cloitre attend ta mère.
« Vis pour ton peuple Hamlet ! c'est Dieu qui te fait roi! »

Hamlet d'abord proteste et profère une plainte :

« Mon âme est dans la tombe, hélas, et je suis roi ! »

Mais Horatio et Marcellus, tirant leurs épées, s'écrient : « Vive Hamlet ! » et les seigneurs, les soldats et le chœur répètent :

« Vive Hamlet, vive Hamlet notre roi ! »

Nous sommes convaincu que la moitié du public qui s'est pressé et se presse toujours dans la salle du nouvel Opéra, aux représentations du Hamlet lyrique, ne connaît celui de Shakspeare que de nom et ignore profondément le dénouement sanglant de sa tragédie. Ce public a donc entendu le sujet naïvement, *sine ira atque studio*, sans prévention aucune. Voyant Hamlet tomber sous le fer empoisonné de Laërtes, vengeur de sa sœur, il aurait probablement crié à l'injustice; au contraire, Hamlet acceptant le fardeau de la couronne en poussant un tendre soupir à l'adresse du souvenir d'Ophélie, lui semble le plus raisonnable des hommes et le plus légitime des princes.

J'ajoute un dernier exemple : le Hamlet de Adam Oehleuschlaeger. A côté du célèbre conteur Hans Christian Andersen, Oehleuschlaeger (1779-1850), porte le plus grand nom de la littérature danoise de nos jours, sans compter qu'il tient une fort bonne place parmi les poètes de l'École Romantique allemande. Bien que Oehleuschlaeger soit un polygraphe qui s'est essayé dans trop de genres divers, il a traité, avec un rare bonheur, l'histoire primitive de son pays et la mythologie scandinave qui en est inséparable, dans une série d'œuvres dramatiques. Oehleuschlaeger avait donc, à plus d'un titre, le droit d'entamer, même après Shakspeare, le sujet devenu fort épineux de Hamlet ; cependant il ne le fit qu'à la fin de sa féconde carrière et son Hamlet n'a été imprimé qu'au moment de sa mort, en 1850. Dans cette *tragédie en vers et en cinq actes*, le poète remonte à la source du mythe pri-

mitif, et met en scène la première partie du récit de Saxo Grammaticus. Il ne modifie ce récit que pour quelques détails et avec l'intention bien marquée de ne pas infliger à son héros l'humiliation de se rouler dans la boue et de feindre le métier de bouffon. Au moment où son père fut empoisonné par Fengo, à l'insu de Gertrude, le jeune héros était allé cueillir des lauriers dans une expédition lointaine, comme les Normans aimaient à en faire. Couronné de gloire, il revient d'une course de *viking* qui l'a mené jusqu'en Sicile, et c'est alors qu'il apprend la mort de son père et le mariage de sa mère avec Fengo. Un doute horrible s'empare aussitôt de son esprit, et c'est pour dérouter les soupçons naissants de son oncle, et mieux confirmer les siens, qu'il simule une aliénation mentale très-passagère. Une vieille sorcière, issue de la race des Géants puissants, savants et impies qui régnaient en maîtres sur les pays du Nord jusqu'à l'arrivée des fils d'Odin, lui révèle alors le secret du crime dans lequel, comme une Locuste du Nord, elle a trempé, en préparant le poison. Soutenu par des amis fidèles, Hamlet exerce un premier châtiment sur la personne de Wilfil, complice unique de son oncle, qui périt à la façon de Polonius; ensuite vient le tour de Fengo, que Hamlet abat dans un combat singulier et public. Enfin, Hamlet épouse son amante fidèle, Sigrid, héroïne issue du sang de Siegfried, vainqueur du dragon, et monte sur le trône de ses ancêtres en prince glorieux. C'est là encore un dénouement heureux, amené de la manière la plus naturelle, ce qui prouve une dernière fois

que la fable de Hamlet ne doit pas nécessairement fournir un sujet de tragédie.

Oehlenschlaeger, en choisissant cette solution, n'élève nullement la prétention de vouloir corriger Shakspeare; poète romantique lui-même, il le respecte plus que personne, et s'il ose s'écarter de ses données, il prend aussi la précaution de se disculper d'avance d'une pareille hardiesse. Voici ce qu'il dit dans un avant-propos très-judicieusement formulé :

« On aura pu me trouver téméraire en traitant une matière qui a fourni la base d'un des chefs-d'œuvre de Shakspeare. Mais son Hamlet et mon drame, tout en comportant le même nom et en partie la même fable, ont une telle différence quant à la composition, à la conception des caractères et à leur milieu social, qu'on ne peut parler ni de comparaison, ni d'imitation. Shakspeare prit un mythe détaché de l'histoire, et le traita librement à son idée (?). Son Hamlet est un jeune prince, plein de sensibilité et d'idées philosophiques; la base de son caractère se trouve dans une sentimentalité profonde et romantique qui s'associe à un esprit beau et noble, mais nullement héroïque. La conscience de sa faiblesse, qui l'empêche de venger son père, le porte au désespoir et emplit son cœur aimant d'une misanthropie fantastique, teinte pourtant de douceur. Ainsi, ses convictions et ses pensées sont enveloppées du clair obscur poétique d'une aberration mentale moitié vraie, moitié feinte, et c'est précisément dans ce dessin que nous admirons le génie sublime de Shakspeare. Mais le nom d'Amleth n'appartient pas seulement à une vague tradition. Chez Saxo, il se présente

avec la réalité d'un jeune héros et d'un roi danois des temps primitifs. A cette époque déjà, nos ancêtres comprenaient que l'intelligence et l'entendement devaient être accompagnés de la force physique et du courage, pour produire un homme. La mythologie du Nord abonde en traditions de ce genre, et même les *sagas* historiques tiennent en haute estime la prudence et la ruse. Il est naturel que le mal résultait souvent, à une époque barbare, de cette ruse comme de cette vaillance; mais quand on voit paraître, dans cet âge primitif, un héros jeune et brave qui, plein d'esprit et de réflexion, emploie la ruse pour atteindre un noble but, c'est là un beau spectacle que je ne voulais pas laisser manquer dans ma galerie de tableaux historiques et nationnaux. Ce n'est pas pour la première fois que j'ai traité, d'une manière différente, un sujet déjà choisi par un grand poète, sans encourir de reproches. Les coups d'arbalète du Guillaume Tell de Schiller et de mon *Palnatoké* ont aussi une ressemblance extérieure; mais les motifs diffèrent. Ce n'est pas la fable, ce sont la composition, le dessin des caractères et le dialogue qui donnent leur prix aux ouvrages poétiques et font distinguer une œuvre de l'autre; dans ce sens, le même sujet a été traité avec succès par les poètes modernes après les poètes de l'antiquité. »

L'examen des quatre pièces que je viens de passer en revue montre que la fable du Hamlet de Shakspeare, portée telle quelle sur un théâtre quelconque, ne renferme nullement les conditions d'un dénouement fatal. Le héros peut se venger, triompher, vivre et

régner sans que le spectateur en soit choqué comme d'une injustice ou d'une invraisemblance. C'est là le dernier des arguments qui me font soutenir la thèse que la mort de Hamlet, dans le drame de Shakspeare, n'a lieu qu'en vertu d'une tradition établie avant la naissance de sa pièce, qui s'est imposée au poète avec ou contre sa volonté.

CONCLUSIONS.

Nous avons constaté, à plus d'une reprise, que les bizarreries, les contradictions et les obscurités semées, pour ainsi dire, à pleines mains dans le Hamlet de Shakspeare, ont déjoué toutes les tentatives de ses admirateurs pour les justifier. Leur explication logique et naturelle ne se trouve ni dans la fable de la pièce, ni dans le caractère du héros, ni dans les intentions particulières du poète. A quoi bon, s'il en est ainsi, multiplier les recherches de cette nature, entasser hypothèses sur hypothèses et embrouiller encore plus le nœud gordien de la littérature dramatique? Il nous semble que ce serait se donner une peine inutile. Nous pensons plutôt que le problème, dont on cherche la solution, n'existe que dans notre imagination, et que la difficulté qu'on rencontre dans l'œuvre du poète, n'est pas autre chose que l'embarras de Shakspeare lui-même devant le sujet qu'il avait choisi. Nous croyons avoir démontré que, avant le Hamlet de Shakspeare, il dut y avoir sur la scène anglaise une pièce portant le même nom,

composée par un auteur resté inconnu, et malheureusement perdue aujourd'hui. Ce premier Hamlet ne repose pas, nécessairement, sur la traduction anglaise de Belleforest ou sur le texte français. Il est possible que l'auteur, quel qu'il soit, ait eu connaissance de la fable par une des voies que nous avons indiquées plus haut. Il est possible aussi que la traduction faite à part de la Nouvelle de Belleforest, n'ait été occasionnée que par le succès du drame anté-shakspearien. Quant à Shakspeare lui-même, n'ayant, comme nous le croyons, connaissance d'aucune des vraies sources, il aura composé sa pièce en suivant d'une manière générale les indications de son prédécesseur dramatique. En agissant ainsi à l'égard de Hamlet, Shakspeare n'a fait que ce qu'il avait coutume de faire. Composer une pièce de théâtre avec une autre était un procédé fort répandu de son temps et pratiqué par tous les poètes dramatiques. En laissant subsister telle quelle une fable devenue populaire et, par conséquent, inaltérable dans ses principaux linéaments, il se réservait la liberté de modifier, au gré de son génie, les détails de l'action et du dialogue. Ces détails, il les a développés, enrichis, traités de la manière la plus heureuse; il y a mis le sceau de son génie. Cependant, en améliorant ainsi les données premières de son devancier, il a négligé, il faut l'avouer, l'accord nécessaire entre les parties et l'ensemble de son œuvre. Cette négligence a produit un résultat très-fâcheux qui constitue le défaut capital de Hamlet. Le héros devient, pour ainsi dire, un personnage double. Il a, comme Janus, une tête à deux faces : l'une porte l'empreinte de son premier

créateur, le poète inconnu dont nous avons fait mention; la seconde est façonnée par Shakspeare. Comme la critique shakspearienne n'a pas assez insisté sur la différence de ces deux types, nous allons essayer de la rendre sensible ici, en lui consacrant quelques développements.

Pour plus de simplicité, nous appellerons *Viking* (1) le premier des deux Hamlet, et l'autre *Cunctator*. Le *Viking* a conservé l'énergie spontanée de sa race et de son époque, dont la grandeur a dû frapper l'auteur de la première pièce. C'est le vrai descendant des guerriers terribles et des pirates féroces qui ont porté l'épouvante du nom Norman jusque dans les parages les plus éloignés. Les explosions subites et effrayantes de cette âme indomptable sont assez fréquentes dans la tragédie de Shakspeare. C'est le *Viking* qui répond sans hésiter. à l'appel du spectre de son père et « ferait une ombre » (2) de celui qui essaierait de le retenir. C'est lui qui adresse des propos honteux et fait des compliments équivoques à la pauvre Ophélia en présence de son père, de la cour et du roi (3). C'est lui qui invente la farce lugubre du rat et perce Polonius de son épée (4). C'est lui qui aborde un corsaire qu'il rencontre en pleine mer, et fait lui-même prisonnier sur le vaisseau ennemi, s'arrange aussitôt avec les pirates « au prix d'un service qu'il leur rendra » (5). C'est lui qui se

(1) Roi de mer et pirate.
(2) I, 4.
(3) III, 2.
(4) III, 4.
(5) IV, 6.

jette dans la tombe béante d'Ophélia et lutte corps à corps avec Laërtes, son frère, en s'écriant :

This is I
Hamlet the Dane (1).

C'est le *Viking*, enfin, qui, en vrai fiérabras de salle d'armes, s'escrime avec son ennemi et, apprenant la trahison à laquelle il succombe, envoie Claudius dans l'autre monde, en lui portant une botte sèche, accompagnée d'une grosse injure (2).

Quant au *Cunctator*, c'est un tout autre homme. Ce type, beaucoup plus moderne que le premier, est évidemment la création personnelle et exclusive de Shakspeare qui le tourne et le retourne avec les soins paternels d'un artiste amoureux de son œuvre. Le *Cunctator* est un jeune prince héritier du temps de la Renaissance, dont l'enfance s'est passée dans une cour somptueuse, et qui, parvenu à sa majorité, a achevé son éducation dans une université allemande. Son tempérament le porte beaucoup plus à la réflexion qu'à l'action. Quand il doit venger son père, il s'abandonne, au lieu d'agir, aux spéculations métaphysiques sur le néant de la vie humaine et sur la corruption du siècle. Un mot inconsidéré et mal compris d'Ophélia lui arrache des plaintes élégiaques sur l'instabilité des femmes (3), et le plonge ensuite dans les rêveries les plus mélancoliques. Il se dit d'abord : dans le doute, abstiens-toi ! Ensuite, quand la certitude est venue et que l'occasion favorable se

(1) V, 1.
(2) V, 2,
(3) III, 1.

présente, il n'ose venger son père, parce que le meurtrier, surpris en prières, irait tout droit en Paradis (1). Plus tard, il se laisse envoyer sans mot dire en Angleterre. Enfin, il court les chances d'un combat avec Laërtes, rendu inégal par une infâme trahison. Ce second type est, en un mot, « l'homme au génie passif » comme Victor Hugo l'a fort bien appelé.

L'existence simultanée et l'union contre nature du *Viking* et du *Cunctator*, produisent un conflit perpétuel dans l'action. Pendant toute la pièce, ces deux caractères se contredisent, se paralysent, s'absorbent et se détruisent mutuellement. Ils ressemblent aux deux chevaux de Platon qui entraînent le char de notre existence tantôt en haut tantôt en bas. C'est pourquoi, selon nous, l'action et la portée morale du Hamlet resteront incompréhensibles pour ceux qui ne vondront pas reconnaître que cette tragédie repose sur deux données différentes et en parties contraires, que le poète n'a pas pris la peine de mettre d'accord entre elles. Cet accord était sans doute difficile à réaliser. En prenant une fable déjà traitée dans un sens déterminé, Shakspeare a dû éprouver l'embarras du sculpteur qui, par exemple, voudrait faire un taureau redressé d'un bloc de marbre taillé pour fournir un lion couché. Michel Ange s'est parfois mis dans de pareils embarras, et il s'en est tiré par des tours de force qui nous font admirer son génie inventeur; cependant on aimerait mieux voir tant d'art mis au service d'une tâche moins ingrate. Il est vrai que Shakspeare, pour perfectionner l'ébauche,

(1) III, 3.

peut-être informe, de son prédécesseur, possédait déjà toutes les ressources que son inspiration naturelle et son habitude du théâtre devaient lui offrir. A ce point de vue, son œuvre ressemble en effet à celle de l'orfèvre qui applique les moulages les plus nets et les bijoux les plus rares à une simple carcasse de fer forgée par un ouvrier ordinaire. En ce cas, le mérite de la composition artistique, c'est-à-dire de son Hamlet, ne revient qu'à lui. On peut dire que c'est là sa pièce de prédilection, qu'il a prise en affection selon la proportion de la peine qu'elle lui a donnée. Aussi, y a-t-il mis du sien, et du meilleur, et les éclats lumineux de son génie se répandent sur un nombre infini de détails. On comprend alors pourquoi le Hamlet est resté le problème favori des esthéticiens et des critiques, et l'œuvre à laquelle les esprits réfléchis donnent la préférence sur les autres ouvrages de notre poète ; on comprend aussi l'attrait traditionnel que cette tragédie a toujours exercé sur les masses.

Nous pouvons donc affirmer, sans exagération, que le Hamlet est le drame le plus célèbre, le plus populaire et le plus universellement répandu de notre auteur. Il figure sur le répertoire dramatique de tous les pays civilisés. Une traduction portugaise vient d'être faite par l'empereur du Brésil, Don Pédro II, en personne. Un poète espagnol, M. Coello, a composé (vers 1875) un *Principe Hamlet*, dont l'action a lieu au VIII[e] siècle, en *Norvego*. De plus, j'ai devant les yeux un numéro de Revue, publié aux Antipodes (1) qui contient une longue appré-

(1) *The New-Zealand Magazine* ; Dunedin, January 1877.

ciation critique de Hamlet. Enfin, un célèbre voyageur anglais, M. Barry, dans un livre très-intéressant sur la Russie (1), raconte qu'à la grande foire de Nishni-Nowgorod, sur les bords du Volga, il a vu jouer des scènes de Hamlet, devant un public composé de Russes, de Persans, d'Arméniens, de Tatars et de Chinois.

Une autre preuve de la popularité de ce caractère dramatique est fournie par l'intérêt qu'il trouve auprès des artistes de tout genre. Réussir dans le rôle de Hamlet, c'est là le but le plus élevé que la plupart des grands acteurs tragiques se soient proposés. De leur côté, les peintres et les dessinateurs les plus habiles rivalisent de zèle, depuis cent ans, pour créer un type qui représente dignement le héros penseur de Shakspeare, ou pour le montrer tel que les plus grands maîtres de l'art mimique l'ont conçu. Le mérite d'avoir fait jaillir du Hamlet la source d'une véritable inspiration musicale revient, comme nous l'avons vu, à un compositeur français. Quant à l'intérêt que les amateurs des recherches critiques ont toujours porté à la pièce de Shakspeare, nous en avons suffisamment parlé, et nous pouvons ajouter, sans crainte d'exagération, qu'aucune œuvre de l'esprit humain n'a, toute proportion gardée, donné naissance à une littérature aussi étendue et aussi variée que ce drame (2).

(1) *Russia in 1870.*

(2) Je n'ai cité que les ouvrages les plus importants ou les plus récents qui y ont trait. Les écrits plus anciens ou d'importance secondaire se trouvent mentionnés, à leur tour, dans ces ouvrages.

Ces faits, qui ne seront contestés par personne, rendent au génie de Shakspeare un hommage bien plus éloquent que les commentaires les mieux élaborés ne sauraient le faire. Les défauts accidentels de l'œuvre n'ont pu l'empêcher de conquérir une gloire universelle et d'opérer toujours, et en tout lieu, un vrai charme sur les hommes du goût le mieux formé comme sur les masses qui ne se laissent guider que par leur instinct naturel.

TABLE DES MATIÈRES

Caen. — Typ. F. Le Blanc-Hardel.

